هذا العدد

هذا عدد خصصناه للنقد فى الأدب والفن من حيث النظرية والتطبيق ، اذ ما أكثر ما ترتفع الأصوات فى دنيانا الثقافية كلها ينادى مطالبا بوقفة جادة ازاء تياراتنا النقدية التى كثيرا ماشغلت الصحف والندوات بالمناقشات الحادة التى كان يصطرع بها أصحاب المذاهب المختلفة ،لذلك رأت هذه المجلة أن تطرح السؤال على فريقين من الكتاب ، أما الفريق الأول فقد كانت مهمته أن يتقسم مختلف الاتجاهات النظرية ليبسطها على القراء بسطا يوضح جذور النظريات المختلفة واصولها وفروعها ، واما الفريق الثانى فقد كانت مهمته أن يتناول الميادين النوعية فى الأدب والفن لينظر كل الى ميدان بعينه نظرة تراعى ظروف الميدان الخاص وتفصيلاته مما قد يسقط من أصحاب الاحاديث النظرية المجردة ·

ونبدأ حديثنا بالطريق النظرى فنجد خمس مقالات كانت الفكرة الأساسية فى أولاها هى أن الصراع بين المذاهب النقدية النظرية غير ذى موضوع اذ ما تلك المذاهب الا نظرات الى العمل الفنى من زواياه المتباينة فلئن كان الناقد المعين يتخصص ويتحمس لزاوية واحدة من تلك الزوايا يعاود النظر منها الى كل عمل فنى يعرض عليه فان المؤلف من جهة والقارىء من جهة أخرى لا يفقدان شيئا بل هما يكسبان كسبا عظيما اذا ماطالعوا مجموعة النظرات من مختلف الزوايا ثم يعقب صاحب هذه المقالة الاولى على هذا الراى بأن يختار لنفسه زاوية بعينها يود لو نظر منها فى نقده الى الأعمال الفنية وهى أن يحلل العبارة الواردة فى القطعة الأدبية تحليلا يخرج خصائصها التى من أجلها كانت القطعة الأدبية أدبا ·وينتقل القارىء بعد ذلك الى المقالة الثانية التى عنوانها « مؤثرات دامغة فى نقدنا القديم » وفيها تعرض الكاتبة للمؤثرات التى كان من شأنها أن جعلت النقد الأدبى عند العرب القدامى منصرفا معظمه الى الشروح اللغوية للقطعة المنقودة ، ذلك أنهم حينما تناولوا الأدب الجاهلى بالنقد انما اهتموا أكثر ما اهتموا بالشواهد اللغوية التى يمكن على ضوئها أن تفهم عبارة القرآن الكريم ، على أن ظهور النص القرآنى فى حياة العرب ومحاولات تفسيره وتحليله وتاويله كادت أن تغير وجهة النقد من مجرد التحليل اللغوى الى النظر فى صميم الفكرة ولب المضمون لولا أن عادت موجة التحليل اللغوى من جديد فطغت على أمزجة النقاد وكان من أهم النتائج التى تترتب على هذا الاتجاه وقوف الناقد عند الاجزاء جزءا جزءا لا يعبأ بالأثر الأدبى فى مجموعه حتى جاء المحدثون فثاروا على هذا الاتجاه بعنف نرجو أن يؤدى بهم الى تثبيت البناء الجديد على قوائم متينة · ويتلو ذلك مقالة ثالثة يشرح فيها صاحبها اتجاه النقد الموضوعى معتمدا فى ذلك على نظرية نقدية حديثة لها شبه السيطرة على ميدان النقد فى العالم الغربى مؤداها أن النظر لا يكون الا داخل القطعة الأدبية نفسها لا ينصرف منها الى اى شىء خارجها فسواء كانت القطعة الأدبية على صلة بنفس كاتبها أو بظروف بيئتها أو لم تكن فليس ذلك من شأنه من حيث هو ناقد فنى يهتم بالأثر الفنى ذاته وللدارسين الآخرين اذا أرادوا أن يتناولوا هذا الأثر نفسه من أى زاوية شاءوا · ويتلو هذه المقالة مقالة رابعة عن المنهج النفسى فى النقد ، وهو منهج ـ على خلاف سالفه ـ يجعل النقد ضربا من التحليل النفسى يبحث فى تفصيلات الأثر الأدبى عما يكشف عن خفايا نفس الكاتب فكأنما القطعة الأدبية رموز تشير الى النفس عند كاتبها وقد زاد هذا الاتجاه قوة بظهور التيارات القوية فى ميدان علم النفس الخالص كالتيار الفرويدى وغيره من التيارات · وتجىء بعد ذلك مقالة خامسة عن منهج النقد الايديولوجى الذى يتفق مع مذهب النقد النفسى من حيث أن كليهما يبحث عن شىء وراء النص الأدبى ولا يجهد نفسه فيه فاذا كان المنهج النفسى يلتمس الخبىء فى نفس الكاتب من وراء النص فان المنهج الايديولوجى يلتمس وراء النص فكرة مذهبية يدعو اليها هذا النص دون أن ينقص ذلك من الجوانب الجمالية التى لا بد من

توافرها لكى يكون الفن فنا على الاطلاق. ثم نختتم الجانب النظرى من عرضنا بمقالة سادسة عن النقد التقويمى الذى يتطلب من صاحبه لا ان يكتفى بقراءة النص الأدبى وتحليله او بالتماس شىء وراء النص كائنا ما كان ذلك الشىء وانما يريد قبل ذلك وبعد ذلك ان يصدر الناقد حكما جماليا يقوم به القطعة التى بين يديه ومن اهم ما يميز هذا الاتجاه انه لا يفرق كثيرا بين الشكل والمضمون لأنه يقوم الأثر الأدبى من حيث هو كل متكامل.

هنا نبدأ الجانب الثانى من عرضنا وهو الجانب التطبيقى النوعى ، وهو يبدأ بمقالة عن نظرية النقد بين الاصالة والمعاصرة يتتبع فيها كاتبها مراحل النقد عندنا كيف اخذت تتعاقب مرحلة بعد مرحلة ليكمل لاحقها اوجه النقص فى سابقها وهكذا اخذت نظرية النقد عندنا تطرد فى النمو والصعود فمن النقد البيانى الصرف الى النقد السيكولوجى الى النقد التاريخى الى النقد الاجتماعى الى النقد الايديولوجى - وهو تتابع يبين كاتب المقال كيف انه متلاحم الخطوات على نحو يجعل منه تاريخا متصلا للنقد الأدبى فى مصر . واما المقالة الثانية فهى تختص باصول النقد فى الفن التشكيلى وأهم ما يؤكده كاتب المقال هو حاجة الناقد فى فن من الفنون الى الالمام بماضى ذلك الفن حتى يكون على بينة بالجو الذى يستطيع فيه الحكم على ما يريد الحكم عليه ، شريطة ان يضع فى اعتباره دائما ان الفن لم يخلق ليحاكى الطبيعة بقدر ما خلق ليضيف اليها خلقا جديدا . وبعد ذلك تجىء مقالة تختص بميدان الموسيقى وما يعانيه من ازمة عندنا فى نقده، وفى هذا المقال هجمة قوية لكنها منصفة على الذين يتصدون للنقد الموسيقى دون دراية سابقة بدنيا الموسيقى ماضيها وحاضرها على السواء مما يترتب عليه ان يجىء النقد اقرب الى ملاحظات مزاجية يعبر بها الناقد عن ذات نفسه هو ، وكثيرا ما يجىء ذلك على سبيل المدح تارة والقدح تارة اخرى بغير تأصيل ولا تأسيس . ثم تجىء مقالة عن النقد المسرحى ، وهى تنقسم قسمين اما القسم الأول فيحمل رايا نظريا هو نفسه الرأى الذى عرضناه فى مقالة النقد الموضوعى الذى يحصر نفسه بين جدران القطعة الأدبية نفسها ، واما قسمها الثانى فهو تعليق على موقف نقدى حدث فى حياتنا الأدبية منذ قريب ليوضح الفكرة التى اراد ان يبسطها ، لا بذكر المواقف التى تظهرها فقط بل بذكر المواقف التى تعوزها تلك الفكرة ايضا . واخيرا نختم هذا الجانب التطبيقى من عرضنا بمقالة عن النقد السينمائى فى مصر ، وهى مقالة تعيد النغمة نفسها التى سمعناها عند ناقدنا الموسيقى وهى نغمة تؤكد لنا اننا لا نصدر فى النقد عن قدر كاف من العلم بالفن الذى ننقده ، ويسوق لنا الكاتب امثلة من نتاج النقاد ليشير الى مواضع النقص او مواضع الكمال فيها .

وفى هذا العدد كذلك تحقيق جديد من نوعه عن « قضية الرواية الجديدة » التى تسود الأدب الغربى كله ، والتى شغلت الأدباء والنقاد عندنا فى الفترة الأخيرة ، ويقع هذا التحقيق فى قسمين القسم الأول يعرض آراء الكتاب والنقاد الفرنسيين انفسهم فى هذه الموجة الجديدة من التأليف الروائى وينطوى القسم الثانى على آراء الصفوة الناقدة والكاتبة فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

ويتخلل هذا العدد ما كنا قد جرينا على جمعه كله فى مكان واحد من لقاءات شهرية عن الأحداث الأدبية والفنية والفكرية على اننا قد ارجئنا ندوة القراء فى هذا الشهر .

رئيس التحرير

فى النقد النظرى

● لا ، ليس عند العقل مانع منطقى يأمر بالا يكون عند الناقد الا نظرة واحدة للعمل الأدبى الذى يعالجه ، لكنه الواقع التجريبى هو الذى يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله ومزاجه .

١

عناصر الموقف ها هنا ثلاثة : « **كاتب ، وكتاب ، وقارىء** » ، فلولا الكاتب وكتابه (وفى هذا يدخل الشاعر وقصيدته) لما كان قارىء ، وبالتالى لما كان ثمة ناقد ، وكذلك لو كتب كاتب كتابا لغير قارئى — فى حاضر الأيام أو فى مستقبلها — كأن يستخدم رموزا لا يفهمها سواه ، لفقد الكتاب أخص خصائصه ، وبطل بهذا أن يكون كتابا بالفعل والأداء ، واذن فعملية « **التوصيل** » من الكاتب الى القارىء — عن طريق الكتاب — شرط ضرورى لتكتمل للموقف عناصره .

لكن هذا القول لا يعنى أن يتلقى الكتاب قراء كثيرون ، فتصلهم رسالة الكاتب على درجة سواء ، اذ ما دام الناس يتفاوتون فى خبراتهم وفى معارفهم ، فهم بالضرورة يتفاوتون فيما

● لو بدأ النقاد دائما بالأعمال – غير مقيدين بمذهب سابق – فلن – يجدوا بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك – كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا – سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال .

● واما هـذه الزاوية التى أوثرها على سواها فى العمل النقدى ، فهى تلك التى تعمد الى تحليل النص نفسه تحليلا كاملا شاملا ، لنعرف كل ما يتصل به ، ثم يتهيأ لنا بعد هـذه المعرفة ان نستدل مانستطيع استدلاله .

دكتور زكى نجيب محمود

يستخرجونه من الكلمات الموقومة أمامهم ، وبخاصة اذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة الوجدانية بسبب ، ودع عنك ما يتفاوت فيه القراء – حتى خاصة الخاصة منهم – من ادراك المستويات المتعاقبة التى يمكن أن يتدرج فيها القارىء عندما يقرأ أثرا أدبيا ممتازا – قصيدة أو قصة أو مسرحية – **فالكثرة الغالبة من هؤلاء القراء يقفون عند المستوى الأول ، وهو مستوى الأحداث التى تجرى كما ترويها الكلمات المقروءة، أما أن يصعد القارىء بعد هذه الأحداث السطحية الى ما وراءها – ان كان لها ما وراء – من أبعاد نفسية ورمزية ، فذلك ما يتعذر على تلك الكثرة ، حتى يتصدى لها قارىء ممتاز ، فيدرك « الما وراء »، ثم يكتب لسائر القراء ما قد أدركه ، فعندئذ يكون هذا « القارىء الكاتب » ناقدا ، وتكون كتابته عما قرأه نقدا ، وبعدئذ يتغير المنظور كله** أمام أعين القراء الآخرين بالنسبة الى الأثر الادبى المنقود ، وكلما توالت الكتابات النقدية على الأثر الواحد ، ازداد أبعادا وأعماقا وغزارة وغنى ، خذ مثلا لذلك « **الأرض اليباب » لاليوت ، فقد تعددت** عليها النظرات النقدية ، فتعددت لها المستويات والأبعاد ، فازدادت خصوبة وثراء ، يقرؤها ناقد فرويدى النظرة فيخرج منها رمزا للخصاء والعنة ؛ ويقرؤها ناقد آخر ليعلو بها الى مستوى فوق المستوى الفرويدى ، فيرى فيها رمزا للخوف من العقم الذى قد يصاب به الفن فى هذا العصر، ويهبط بها ناقد آخر الى مستوى أدنى ، لينظر فيها باحثا عن شىء فى الحياة الخاصة لكاتبها ،فيجد فيها رمزا لاليوت نفسه حين جفت ينابيع نفسه قبل أن يتحول فى عقيدته الى المذهب الكاثوليكى ، ثم

يقرؤها ناقد اشتراكي فيرى فيها صورة من حيرة الطبقة البورجوازية ، ويسأل كاتبها نفسه — بعد ذلك كله — هل أردت منها شيئا بذاته ؟ فيجيب . نعم أردت الرمز الى الموجة الالحادية الطاغية على عصرنا طغيانا مخيفا ، فهل يكف الناقدون بعد هذا التفسير عن التفسير ؟ كلا ، بل يخرج لنا ناقد جديد ينظر الى القصيدة نظرة أشمل وأعمق ، يستعين فيها بمذهب يونج في علم النفس ، فيقول ان « **الأرض اليبـــاب** » رمز « **للولادة الجديدة** » أو للبعث الشامل الكامل لحياة الانسان وحضارته

وقد تعجب ، فتسأل : وهل يدس الناقـــدون أنوفهم في تأويل العمل الأدبي على أمزجتهم حتى بعد أن يقرر صاحبه ما أراده به ؟ **ثم قد تزداد عجبا حين تعلم أنهم في كثير من الأحوال يعدون** أنفسهم أقدر على استشفاف المعاني الخبيئة وراء **النص الأدبي من صاحب النص نفسه** ، ولو كان **الانسان قادرا دائما على فهم سلوك نفســه من سطحه الى أعماقه ، لما احتاج الناس الى أطبـــاء متخصصين ، يلقون للمرضى النفسانيين الأضواء على تلك الأعماق ، فيفهم المرضى أنفسهم بعـــد أن** كانت مستغلقة ، ونعود بالحديث الى الناقد الأدبي الذي يجيز لنفسه أن يؤول النص على نحو قـــد لا يرضاه كاتبه ، فمما حدث في هذا الصدد منذ أعوام قلائل ، أن كتب الناقد الألمعي القـــدير **ستانلي ادجار هايمــان** تقريظا لكتاب عنـــوانه « **أقنعة الحب** » لمؤلفه **روبي ماكولي** ، فقدمه للقراء على أنه قصة تخفي شذوذا جنسيا خلف ســـتار من العلاقات الجنسية الطبيعية ، فما على القارىء الحصيف الا أن يبدل بعض أسماء النساء في هذه القصة بأسماء رجال ، لكي يستقيم له المعنى ، وخصوصـــا أن ثمة أسماء من الصنف الأول لا تحتاج الا الى تحوير طفيف لتصبح أسماء من الصنف الثاني ، كأنما أراد المؤلف بها أن يلفت نظر القارىء الى ما ينبغي عليه عمله اذا أراد أن يفهم ما وراء السطح من هذه القصة ، فما هـــو الا أن سارع مؤلف القصة الى الرد العنيف ، قائلا ان الناقد قد أخطأ جادة الصواب في التأويل ، اذ ليس في القصة ذرة مقصودة من الشذوذ الجنسي ، وكل اسم قصد به ما استخدم له ، فاسم الأنثى مقصود به امرأة واسم الرجل مقصود به رجل ..

فهل سكت النـــاقد ؟ كلا ، بل رد على المؤلف قائلا : انه ليؤسفني أن الســـيد ماكولي (مؤلف القصة) يفضل — لأي سبب من الأسباب — أن يحرم نفسه من أن يكون كاتب القصة الشـــائقة المتشعبة التي قرأتهـــا له ثم وصفتهـــا للقراء ، ويختار لنفســـه بديلا عن ذلك أن يكون كاتب القصة الهزيلة الفقيرة التي يصفها هو للقراء ، وليس السيد ماكولي أول قصاص أنتج نتاجا أدبيا خيرا مما يعلم وخيرا مما يريد أن يسلم به ، ولعله لن يكون آخر قصاص في ذلك ، ولست على استعداد للفرار من ميدان القراءة النقدية لقصة من القصص ، كما هاج في وجهي مؤلفهـــا مصرا على أن قراءتي لقصته لم تكن هي قراءته لها » .. وان هذه الحادثة الطريفة لتذكرنا بما قيل شبيها بذلك في مناسبات كثيرة ، من أشهرها ما ذهب اليه النقاد في فهمهم لقصـــيدة **ملتن « الفردوس** المفقود » من أنها تمجيد للشيطان ، برغم ما ظنه صاحبها فيها ، فليست شهادة الأديب بذات قيمة الى جانب النص نفسه وما يمكن أن يؤدي اليـــه

هكذا يقرأ عامة القراء شيئا فيتعذر على معظمهم مجاوزة المستوى الأول في فهمه ، حتى يطالعهم قارىء منهم ممتاز بقدرته ونفاذ بصيرته وصبره على التحليل ، بأبعاد أخرى يكشفها لهم ، فيزدادون علما بما قرءوا .

واني لأسارع هنا الى التفرقة بين ثلاثة رجال قد يختلط الأمر في شأنهم عند كثيرين ، بل لعله قد اختلط بالفعل اختلاطا شـــديدا عند قرائنا ، أما هؤلاء الرجال الثلاثة فهم : كـــاتب التعليق الأدبي على كتاب كالتعليقات التي تنشر في الصحف عادة ، والناقد ، والفيلســـوف الاستاطيقي ، فأما أولهم فمهمته أن يقدم كتابا للقراء ، تقديما يظهر حسناته وسيئاته وشيئا عن محتواه ، وهو غير ملزم في هذا التقديم أن يبرز مبدأه النظري في النقد ، لأن ميدانه جزئية واحدة ، هي الكتاب المعين الذي يعرضه ، وأمـــا الناقد فصاحب وجهة نظرية ينظر منها ، لا الى كتاب واحد بعينه ، بل الى كل كتاب آخر يعرض له ، فبعد أن يتعدد النظر الى « **جزئيات** » كثيرة ، الى عدد من قصائد الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة النظـــرية

العامة التى يختارها أساسا للنظر ، **فاذا كانت الأولوية عند المعلق الأدبى للجزئية المفردة ، فالأولوية عند الناقد للنظرية العامة ،** ثم يأتى بعد ذلك مستوى أعلى فى درجات التعميم، هو المستوى الذى يصعد اليه صاحب الفلسفة الجمالية (الاستاطيقا) ، يقيمها على القواعد العامة نفسها ، التى كان النقاد قد وصلوا اليها فى مختلف الفنون ، وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفى العام ، وصحيح أنها مراحل متداخلة الأطراف ، لكن هذا التداخل لا ينفى أن يكون لكل مرحلة مميزها الخاص ، **فى المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا فى عمل واحد ، وفى المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون ، وفى المرحلة الثالثة يمعن النظر فى الاتساع ليضع المبدأ الشامل الذى يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة ،** واذا كنا كثيرا ما نسمع شكوى من « **أزمة النقد** » عندنا ، فان هذه الشكوى لها ما يبررها اذا أردنا «النقد» بمعناه الصحيح وهو المعنى النظرى المتكامل لكن ليس لها ما يبررها اذ أردنا التعليق الأدبى على ما يصدر من آثار أدبية ، لأن صحفنا مليئة ــ والحمد لله ــ بالتعليقات التى تعلو بطائفة وتهبط بأخرى ، صدورا عما ليس يعلمه الا الله من النزوات والدوافع .

٢

لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبى الواحد من كل وجهات النظر التى يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التى يمكنه بلوغ آمادها بادئا من النص الأدبى الذى بين يديه ، فيبدأ ــ مثلا ــ بتحليل بنائه اللغوى كلمة كلمة وعبارة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفا حرفا فيظن القارئ أنى مازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما يدعو اليه رجال من أعظم رجال النقد المعاصر ، مثل **كنيث بيرك** ، ويقوم بتطبيقه فعلا على بعض الآثار الأدبية ، فمن يدرى ؟ ألا يجوز أن يكون تكرار حرف بعينه عند شاعر أو كاتب ، بنسبة ملحوظة ، دالا على شىء ؟ ــ وسأعود الى ذكر هذا الاتجاه النقدى مرة أخرى فى هذا المقال ، لأنه الاتجاه الذى أوثره على سواه ، مادام الناقد ذا قدرة محدودة تضطره الى الاكتفاء باتجاه واحد فى حياته النقدية ، لكننا بدأنا القول بافتراض نظرى ، وهو أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فعندئذ لا يمنعه مانع من أن يطبق على العمل الأدبى لواحد كل اتجاه ممكن ، **اذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبى من حيث البناء اللغوى ، بل والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود الى النظر ، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبى وحياة مؤلفه ،** فتراه عندئذ يغوص فى سيرة حياة ذلك المؤلف بكل دقائقها وتفصيلاتها ليجد الروابط بينها وبين دقائق العمل الأدبى وتفصيلاته ، وأقل ما يقال فى ذلك هو أن يحاول الناقد ربط العمل الأدبى المعين بغيره من الأعمال عند الأديب الواحد ، ما سبقه منها وما لحقه ، لأن الحياة الأدبية عند هذا الأديب سيرة واحدة ، وكل واحد ، ولا يفهم الجزء منزوعا من الكل الا فهما ناقصا ، بل ان هذا الأديب فى مجموعه جزء من حركة أدبية شاملة ، فى بلده ، وفى عصره كله ، فلماذا لا نلتمس الروابط بين عمله من ناحية وعصره الأدبى من ناحية أخرى ؟ وهل يستحيل على الأديب أن يجىء متأثرا بموروث أدبى قديم ؟ اذن لابد من ربط هذه الصلات كلها ، لنفهم العمل الأدبى الذى نتصدى لفهمه ، وهذا هو اتجاه فى النقد الأدبى ينفرد به نقاد معينون .

فرغ ناقدنا ذو القوة الخارقة من نظرتين : فرغ من التحليل اللغوى ، ثم أعاد النظر حتى فرغ من ربط العمل بسيرة مؤلفه ، واضعا تلك السيرة فى عصرها ، وفى موضعها من التاريخ الأدبى ، **فهل ثمة مانع يمنعه ــ اذا بقيت له بقية من**

طاقة وامتداد من زمن – من اعادة النظر مرة اخرى لينظر الى العمل الأدبي ذاته من زاوية التحليلات النفسية بكافة صنوفها : فرويد ، وآدلر ، ويونج ، ومن شئت من هذه الزمرة كلها؟ ان ثمة مدرسة نقدية تخصص نفسها للنقد النفسي هذا، على اختلاف أعضائها فيمن يكون عالم النفس الذي يحتذونه في التحليل ، لكن ناقدنا صاحب القدرة الخارقة ، لايجد مانعا يمنعه أن يطبق كل هؤلاء على العمل الأدبي الذي بين يديه ليزداد فهما له من زوايا جديدة ، ومن مستويات مختلفة ، ويفرغ من هذا ، فلا يمنعه مانع من أن يعيد النظر مرة رابعة وخامسة وسادسة وما أرادت له قدراته من مرات ، **فينظر مرة في المضمون السياسي الكامن في العمل الأدبي ، وكيف يكشف عن مذهب كاتبه ، وفي المضمون الاجتماعي الذي يزيح الستر عن الطبقة التي نشأ فيها والطبقة التي يثور عليها وما الى ذلك من حديث ، وينظر مرة في الناحية الخلقية من العمل الأدبي** ليرى أي المبادىء الخلقية يدعو اليها الكتاب ، وهل من شأن تلك المبادىء أن تشيع فضيلة أو رذيلة ؟ هل يسمو هذا الكتاب بقارئه الى مثل أعلى أو هل يهبط به الى درك خلقي أسفل؟

لا ، ليس عند العقل مانع منطقي يأمر بألا **يكون عند الناقد الا نظرة واحدة للعمل الأدبي الذي يعالجه ، لكنه الواقع التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله** ومزاجه ، على أن يكون مفهوما وواضحا أن هذه الوجهات كلها « **تتكامل** » وتتعاون على تفسير العمل الأدبي المراد تفسيره ، فليس يعقل أن القراء – عامة القراء الذين من أجل تنويرهم كتب النقد – ليس يعقل أن هؤلاء القراء يخسرون بتعدد النظرات النقدية الى الكتاب الواحد ، بل الكسب محقق لهم بهذا التعدد .

أقول هنا عن عقيدة وايمان ، ولذلك فاني أعجب غاية العجب حين أرى النقاد يصطرعون – أي والله انهم يسمونه صراعا – يصطرعون ، فهذا يقسم للناس أغلظ الايمان أن النقد اما أن يكون موضوعيا – مثلا – أو لا نقد ، فيتصدى له الآخر بايمان أغلظ وأضخم بأنه قد افترى على النقد كذبا ، وأن النقد اما أن يكون أيدولوجيا أو لا يكون اطلاقا ، وهكذا وهكذا مما أراه وأسمعه فأعجب لما أرى وأسمع ، لأنني – كما أسلفت – أجد المذاهب النقدية وجهات للنظر تتكامل ولا تتصارع ، فكلها سبيل الى أن يزداد عامة القراء فهما للكتاب المعين ، من زوايا كثيرة ، بدل أن يفهموه من زاوية واحدة .

٣

ولقد وقع « **صراع** » من هذه الصراعات ذات يوم بيني وبين المرحوم **الدكتور مندور** وكان ذلك سنة ١٩٤٨ ، فكان موضوع السؤال بيننا هو : **هل يكون النقد الأدبي قائما على « الذوق » أو قائما على « العلم »** ، وأستغفرك اللهم ربي ان أفلت من القلم ما يكذب به على التاريخ ، ولكن لماذا يفلت من القلم مثل هذا الكذب ، والأمر كله قد سجلته لنا المطبعة في كتاب نشرته سنة ١٩٥٦ **(قشور ولباب) وانما اتحفظ بهذا** القول ، لأن ما كنت رددت به على المرحوم الدكتور مندور ، وما كان قد أنكره على أشد انكار ، عاد الدكتور مندور بعد سنين ليأخذ به أخذا حرفيا – كما يقولون – وهو الآن من الجوانب التي تحسب له في تاريخه النقدي دون أن يقع بصري مرة واحدة عند أولئك الحاسبين ، على ذكر الاصل الذي يرتد اليه ذلك الجانب من موقفه ، فقد كان الدكتور مندور – في ذلك « الصراع » – ينادي بأن النقد قوامه كله ومرجعه كله الى التذوق ، فقلت له فيما قلت ان في ذلك خلطا بين « قراءتين » : فالقارىء **(الذي سيصبح ناقدا)** انما يقرأ القراءة الاولى فلا يسعه بحكم الذوق الادبي الخالص الا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، وعندئذ لا يكون ثمة نقد قد ولد بعد ، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد ، ويهم « بالكتابة » ليوضح وجهة نظره ، أعني « ليعلل » رأيه بالعلل التي تسنده وتؤيده ،

و « **التعليل** » عملية عقلية لأنه رد الظواهر الى أسبابها ، ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد ، اذ النقد يجيء تعليلا له ، والذوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضا ، وهو أن القارىء (**الذى سيصبح ناقدا بعد القراءة**) يختار مادة قراءته بذوقه ٠٠ فلماذا يقرأ هذه القصة دون تلك ؟ أو هذه المسرحية دون تلك ؟ الحكم هنا للميل الذوقى ، لكنه اذا ما قرأ وتذوق بالحب أو بالكراهية ، فربما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل تكون هى النقد ، وعندئذ يكون النقد عملية عقلية ، لأن كل تحليل وكل تعليل هو من العمليات العقلية الصرف ٠

وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « **القراءتين** » هذه ، دون أن يذكر الذى أوحى اليه بها ، ثم جاء الانصار فحسبوها له ، غفر الله لنا ولهم وشملنا جميعا برحمته ٠

ولم أكن لأذكر شيئا من هذا لولا أننى أردت أن أعود الى هذه المشكلة من جديد فى هذا السياق : **أيكون النقد للذوق أم للعقل (والعقل معناه المنهجية العلمية) ؟ وجوابى مرة أخرى هو أن الامر ليس « اما ٠٠ أو ٠٠ » بل هو اضافة بواو العطف ، فذوق يختار ما يقرؤه ويحب ويكره ، وعقل يعلل ويحلل ليفسر لماذا كره أو أحب** ، لا ، بل أقول انه يعلل ويحلل ليفسر فقط دون تدخل لعنصر التقويم من كراهية وحب **بالذوق نعد المادة الخامة التى نقدمها للنقد ، وبالعقل الذى يحلل ويعلل نقوم بعملية النقد نفسها** ٠

وان الناقد فى تحليله ذاك أو تعليله ، ليستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله ، فهو يستخدم علم النفس بكل ما قد وصل اليه من نتائج ، وذلك حين يحاول النظر الى العمل العلمى من هذه الوجهة التى تتسلل من خلال النص الى أعماق اللاشعور عند كاتبه ، وهو يستخدم الانثروبولوجيا بكل ماقد وصلت اليه فى بحوثها الحديثة ، لتعينه على استخراج العناصر الاسطورية المتصلة بحياة الانسان فى طفولتها وبكارتها ، ولنلاحظ هنا أن الفولكلور يمكن أن يعد فرعا من الدراسة الأنثروبولوجية ، ولاشك أن الاهتمام الحديث بهذا الفرع قد يكشف للناقد عما ينطوى عليه العمل المنقود من جذور ضاربة فى صميم النفس الانسانية كما تتبدى فى مأثوراتها الشعبية ، اما على نطاق قومى ضيق ، واما على نطاق انسانى واسع ، وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة ــ وقد كثرت وتشعبت ــ ليفيد منها ما أسعفته ملكاته النقدية ، عندما ينظر الى الأثر الأدبى نظرة التحليل اللغوى لكلماته وعباراته وما تدل عليه داخل النفس أو خارجها ، بل ان الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها فى عمله ، وأول مايذكر فى هذا الصدد استخدامه للمنهج التجريبى الذى نما ودق فى مجال تلك العلوم ، ثم تذكر بعد ذلك نظريات علمية بعينها كانت بعيدة المدى فى تأثيرها على الفكر المعاصر ، الذى يتجسد فى الأعمال الأدبية كما يتجسد فى سواها ، من ذلك ــ مثلا ــ نظرية التطور بكل فروعها ــ ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتعين والاحتمال ، وقل ماشئت فيما يمكن أن يفيده الناقد من الفلسفة حديثها وقديمها على السواء ، من الوجودية والظاهراتية والمادية الجدلية والوضعية المنطقية فراجعا الى أرسطو وأفلاطون ٠

٤

وليس التداعى اللفظى وحده هو الذى ينقلنى هنا الى الحديث عن **أرسطو وأفلاطون** ونحن فى مجال الحديث عن النقد الأدبى وطبيعته ، بل ان

مادة الحديث نفسها ومنطقها يحتمان علينا أن نقف عند هذين الفيلسوفين اللذين منهما يبدأ تياران فى النقد الأدبى ، قد يندمجان عند بعض أصحاب النظر فى تيار نقدى واحد ، ففى ظاهر الأمر قد يبدو هذا الاختلاف بين الفيلسوفين فى النظر : **أفلاطون** يستخدم المنهج الديالكتيكى الذى مؤداه أن يبدأ من الأمور الواقعة فراجعا بالتحليل الى الكشف عن المبدأ أو عن الفكرة التى تكون دفينة فى أرض الواقع ، لكنها تكون صافية خالصة فى سماء الفكر المجرد ، فاذا رأيت بالعيان المباشر مثل هذه الفكرة كانت هى الحق الذى تمسكه وتتمسك به لتفهم على ضوئه كل ماقد يعرض لك من وقائع العالم من حولك ، وقد طبق هذا المنهج الديالكتيكى على صورة الدولة كيف تكون فى نقائها ، فاذا هى دولة نحتكم الى العقل لا الى العاطفة فى كل شئونها ، واذن فهى دولة لا تعرف الشعر ولا الأدب ولا الفن ، لأن هذه كلها أمور تحاكى الحق وليست هى الحق ، فضلا عن كونها تستثير العواطف ، والعواطف غير مرغوب فيها فى الدولة المثلى ، وهذا قول هو فى حد ذاته ضرب من النقد الأدبى ، استخدم فيه صاحبه كل ماحوله من علم ومعرفة ، **وأما أرسطو فقد وضع أسسا نقدية فى كتابه « الشعر » مايزال نقاد كثيرون الى يومنا هذا يعدونه المنبع الثرى الأصيل الذى تنبثق منه الدراسات النقدية على اختلاف ألوانها ، حتى لتنطلق مدرسة من أهم مدارس النقد الحديث على نفسها اسم « المدرسة الأرسطية الجديدة فى النقد » ومبدأها هو ألا يبدأ الناقد بمذهب مسبق أو بفكرة معينة ــ كما قد يؤدى اليه الموقف الأفلاطونى ــ بل يبدأ الناقد بدراسة الأعمال الأدبية الجزئية ذاتها ، قصيدة قصيدة ، وقصة قصة ، ومسرحية مسرحية ، قبل أن يكون لنفسه الرأى الذى يكونه .**

والذى يعنينا فى هذين الموقفين ، هو أن أحدهما استنباطى يبدأ بالمذهب ثم يهوى به على رءوس الأعمال ، فاما خضعت لمذهبه أو فليقذف بها الى الجحيم ، وأما الآخر فهو استقرائى يبدأ بالأعمال الجزئية ذاتها ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصة المتفردة المتميزة ، وله بعد ذلك أن يكون منها اتجاها عاما فى النقد اذا سمح له الموقف بذلك ، ولو كان لى أن أختار للنقاد أحد الموقفين ، فلست أتردد فى اختيار الموقف الأرسطى الذى يبدأ بدراسة الأعمال قبل أن يتمذهب بهذا الاتجاه أو ذاك ، **وأغلب الظن أن لو بدأ النقاد دائما بالأعمال ــ غير مقيدين بمذهب سابق ــ فلن يجدوا بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك ــ كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا ــ سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال** ، أقول ان أغلب الظن أنهم لو بدءوا بالأعمال دائما ، لامتنع العراك ، لأن الأمر لا يعدو عندئذ ــ كما بينت ــ أن يتناول كل منهم تلك الأعمال من زاوية ، فتجىء الزوايا كلها ــ بالنسبة الى عامة القراء ــ متكاملة متعاونة لا متضاربة متصارعة .

٥

النقد كتابة عن كتابة ، ولكى تغوص الكتابة الناقدة فى أحشاء الكتابة المنقودة ، لابد لصاحبها أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة ، فلايترك أداة صالحة الا استخدمها ، فان كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيرا ــ وانه لعسير ــ لم يكن بد من أن تتقسم العمل مجموعة النقاد ، لينظر كل من زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها هى النقد الذى يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود كما يتطلبه قارىء ذلك الكتاب ، وان عسر العملية النقدية هذا ليذكرنا بما أجاب به **أبو حيان التوحيدى** وزيره عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر والنثر ــ وهى عملية نقدية ــ فقال أبو حيان (راجع الليلة الخامسة والعشرين من الامتاع والمؤانسة) : « ان الكلام على الكلام صعب ، قال : ولم ؟ قلت : لأن الكلام على الأمور ، المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها ، التى تنقسم بين المعقول وبين مايكون بالحس ، ممكن ؟ فأما الكلام على الكلام ، فانه يدور على نفسه ، ويلتبس بعضه ببعضه ... » ويريد أبو حيان بعبارته هذه أن يقول ان التحدث عن الاشياء المحسة ، أو عن الأفكار الواردة على الذهن، أمر ممكن ميسور ــ بعبارة أخرى ان قول الأدب وصياغة العلم أمر سهل لان له ما يرتكز عليه من

محسوس أو من معقول ، أما التحدث عن هدين ، التحدث عن الادب أو عن العلم فأكثر صعوبة ... **واذا كان هذا هكذا ، أفلا ندهش حين نرى نفرا من كتابنا الشبان يستخفون الحمل الثقيل ، ويضربون بأقلامهم على صفحات النقد من الصحف، غير مزودين الا بأقل القليل من الادوات التى تعين الناقد على أداء مهمته ؟**

وكائنة ما كانت الزاوية التى ينظر منها الناقد الى العمل المنقود ، فلا يجوز أن يجىء كلامه خبطا وخلطا ، كأنه المسافر العجلان يسرع الخطى ليلحق بالقطار، والقطار هنا هو الصحيفة اليومية أو الدورية أو هو الراديو أو التليفزيون ، يتعجله أن يكتب شيئا أى شىء عن كتاب أى كتاب ! بل لا بد للناقد من دراسة متأنية جادة ، مستندة الى علوم والى مطالعات فى القديم وفى الحديث ، لان الناقد لايكتب لتسلية قارئه ، انما يكتب ليساعد القارىء على فهم عمل فنى معين فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا ، كما فعل الدكتور طه حسين فى كتابه « **مع المتنبى** » وفى «**حديث الاربعاء**» ، أو هو يكتب ليساعد الفنان نفسه على فهم فنه وحسن تقويمه ليعين ذلك على تقدم الفن وتطوره، كما فعل **العقاد والمازنى** فى «**الديوان**» ، أو هو يكتب ليخلق جيلا جديدا من الادباء فى فرع من فروع الادب ، كالقصة أو المسرحية ، بعد أن لم يكن الانتباه موجها الى ذلك الفرع ، كما يفعل **لويس عوض** بالنسبة الى الفن المسرحى ، أو هو يكتب ليغير اتجاه الادب من طريق الى طريق ، كما يفعل نقاد الشعر العمودى أو نقاد الشعر الحر ، كما فعلت **نازك الملائكة** فى كتابها عن الشعر الحديث .

على اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب النقدية بضرورة قيامها معا ، متعاونة على الاحاطة بالعمل الادبى من جميع نواحيه ، متلمسة طريقها الى صميم ذلك العمل فى جوهره ولبابه، واصلة بينه وبين كل ما يتصل به خارج حدوده ، من سيرة الكاتب ، ومجرى شعوره ولاشعوره ، ومن ظروف اجتماعية أحاطت بالكاتب فأوحت له بما أوحت ، ومن تاريخ سابق أوصل اليه موروثا طويلا عريضا، **أقول اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب** النقدية بضرورة قيامها معا لتبصير القارىء العادى بما ينبغى له أن يلم به لكى يزداد علما وتذوقا بالكتاب الذى يقرؤه ، فاننى **أود أن أخصص القول فى الزاوية التى أتمنى لنفسى النظر منها كلما أردت دراسة نقدية لكتاب أدبى، أو لقصيدة من قصائد الشعر** ، ولن أجبن هنا عن الاعتراف بأننى حاولت هذه النظرة بالنسبة لطائفة من الاعمال الادبية ، على سبيل التطبيق ، ولكنى لم أوفق الى شىء يرضينى لأنشره فى الناس .

وأما هذه الزاوية التى أوثرها على سواها فى العمل النقدى ، فهى تلك التى تعمد الى تحليل النص نفسه تحليلا كاملا شاملا ، لنعرف كل ما يتصل به ، ثم يتهيأ لنا بعد هذه المعرفة أن نستدل ما نستطيع استدلاله ، وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشىء الجديد فى تاريخ النقد عامة ، والنقد العربى بصفة خاصة ، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير استثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الاحكام ، اما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئا كهذا فى تحليل الشعر بيتا بيتا ، وكلمة كلمة ، اعرابا ، وتركيبا، وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعا ، **لولا أن نقادنا الاقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون ان هذا البيت «أفضل» من ذلك ، وهذا الشاعر «أشعر» من أخيه ، وأما التحليل على أيدى النقاد المحدثين ــ والعجب انهم يسمون فى أوروبا وامريكا بأصحاب المدرسة « الجديدة » فى النقد ــ فلا ينتهى بتقويم ، لان التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم** ، باستثناء نفر جد قليل ، منهم **ايفور ونترز** .

فالنقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التى تخلص لعملها ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها وفى ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى ، **ذلك ان الناقد الذى ينظر الى الكتاب المنقود نظرة التحليل النفسى ــ مثلا ــ يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من**

نقاد الادب ، والناقد الذى ينظر الى الكتاب المنقود نظرة اجتماعية ، يحاول أن يتخذ منه وثيقة تدل على أوضاع معينة فى حياة المجتمع ، يمكن ادخاله فى زمرة علماء الاجتماع بقدر ما يمكن ادخاله فى زمرة نقـاد الادب ، وهكذا ، وأما الناقد الذى ينصرف بكل جهده نحـو تحليل النص الادبى نفسه ، فهو لا شيء الا ناقدا أدبيا خالصا .

ولو كان لى مثل أعلى فى النقـاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية، لكان ذلك المثـل عنـدى هو **كنيث بيرك** ، وليتنى أستطيع أن أنقل الى القراء نمـوذجا لصناعته ، اذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقـد عمـلا جادا شاقا عسيرا ، يحلل القطعة الادبية وكأنه كيماوى يحلل فى مخابيره قطعة من الخشب أو الحجر ، انه لا عاطفة هناك ، ولا سخاء فى المدح والقدح ، لانه لا مدح ولا قدح ، فالامر أمر تحليـل صرف ينصب على عبارة العمل الادبى من أول لفظة ترد فيه الى آخر لفظة ، ليرى ــ مثلا ــ كيف ترد لفظة بعينها فى سياقات مختلفة من الـكتاب ؟ وهـل بمقارنةهذه السياقات يمكن الوصول الى استدلال معين بالنسبة الى ما يرمز اليه العمـل الادبى ــ حتى وان لم يكن المؤلف نفسه على وعى به ــ؟ .. هل قلت انه تحليل يبدأ من أول نقطة ترد فى الكتاب؟ اننى اذن قد أنسيت انه يبدأ من العنوان وصياغته ، فبعد أن يستوثق من ان هذه الصياغة لم تراع الاعلان التجارى وجذب الانظار والاسماع نحو الكتاب ليروج فى السـوق ، ينظر ليرى ان كان فى لفظ العنوان دلالة أى دلالة ، ان النظرة السطحية وحدها هى التىتأخذ لفظ العمل الادبى بمعناه القاموسى ، وكان الله يحب المؤمنين ، أما النظرة الفاحصة ، فقد تجد لفظا بعينه فى عمل أدبى معين ، قد ورد ورودا يربطه بمعـان أخر ، فلفظ «**المستقبل**» تتقصاها عند**شيكسبير** فتجدها فى سياقاتها مقرونة بالشر والدمار ، وتتقصاها عند **براونج** فتجدها موحية بالثقة والتفاؤل ، ان «قطع شجرة سامقة» قد يرد فى كتاب أدبى عدة مرات فى سياقات مختلفـة ، فيتقصاها صاحبنا الناقد ، ويقارن بين تلك السياقات ، ليجد ان قطع الشجرة السامقة انمـا جرى ذكره على قلم



القاهرة فى كتاب

لسـت أدرى ما الذى أوحى الى منذ صباى ، أن أجسد المدن فى صور أشخاص أرسـمها بخيالى ، فهذه المدينة تشـبه فلانا من رجال الاعمال يقضى شطرا من حاته فى المصـارف تطير من حوله أوراق المـال وتلك المدينة تشـبه فلانا من ذوى النسب العريق ، وهـذه وهذه ، وتلك وتلك ، لـكل مدينة فى خيالى صورة مجسدة فى شخص انسان .. وليس أحب الى نفسى فى بلاد العالم أجمع من مدينة **القـاهرة** فلا أطمئن نفسـا الا وأنا بين ربوعها ، وقد رسمتهـا فى خيالى منذ أمد بعيد فى صورة شيخ من شيوخ الازهر ذهب الى باريس ، ثم عاد وقد اجتمع فى اهابه علم الشرق والغرب ، ومزيـج من آداب الشرق والغرب ، كالشيخ **رفاعةرافع الطهطاوى** مثلا .. حتى أسمع « **القاهرة** » له فى سمعى رنين عذب جميل .

الاديب – عن وعي منه أو غير وعي – ليرمز عنده الى قتل صاحب السلطان ، أو قتل الاب كما يقول علماء النفس الفرويدى ، وهكذا وهكذا .

لقد درست لهذا الناقد **كنيث بيرك** ، دراسته النقدية لكتاب **جيمس جويس « صورة فنان فى شبابه »** – وهو سيرة ذاتية لجويس – فوجدته خلال تلك الدراسة العجيبة التى تتركك ذاهلا دهشا من العلميــة الدقيقة الامينة الصـابرة ، وجدته فى غضون الحديث يلقى الى دارس النقد بتعاليم ترسم له طريق النقد، فيوصيه بأن تكون الخطوة الاولى عملية تصنيف للالفـاظ الدالة على «أفعال» و« مواقف » و « أفكار » و « صور » و «علاقات» ، وبعد هذا التصنيف يستخرج أمثلة التضاد الواردة ، فقد يجد الكاتب مثلا – كما هى الحال فى كتاب جويس – يضاد بين الفن والدين، ثم يوصيه أن يلحظ بصفة خاصة كيــف يبدأ الكاتب فقراته وكيـف يختمهـا ، ومتى يرد فى كلامه وصل ومتى يعمد الى الفصل ؟ ويوصيه أن يفتح عينيه منتبها الى أسماء الاعلام ، وهل تدل على معان معينة فوق كونها أسماء، وكذلك يوصيه أن يتتبع العـلاقات الداخلية السارية بين أجزاء الكتاب ، عن طريق العبارات المشتملة على كلمات مشتركة ، وأن يحاول فى هذا التتبع أن يبحث عن موضع يراه نقطة تحول ، أو يراه آخر مايصل اليه الكاتب فى شوط متدرج المراحل ، ويوصيه أن يتنبه كلما وقع فى الكتاب على حافز معين أو دافع الى سلوك ، فيرى هل عمد الكاتب الى وصف جزء من الطبيعة عندئذ ، واذا كان قد فعل ، فهل هنالك علاقة شبه أو تضاد بين سلوك الشخصية ودوافعه من جهة ، وعناصر المسرح الطبيعى حوله من جهة أخرى ؟ الى آخر ما أوصى به .

لكننى فى ايثارى لمثل هـذا النقـد التحليلى العلمى ، لا أغمض عينى لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه ، فكلها وسائل متعاونة ، يقرأ بهـا النقاد الاعمال الادبية ، نيابة عن عامة القراء ، ليرى هؤلاء فيمـا يقرءونه آمادا وأبعـادا ومستويات لم تكن لتخطر لهــم على بال ، لــولا أولئك النقاد .

زكى نجيب محمود

وما كدت أظفر بهذا السفر الجليل ، الذى أخرجه حديثا الاستاذ **الدكتور عبد الرحمن زكى** عن « **القاهرة – تاريخها وآثارها – من جوهر القائد الى الجبرتى المؤرخ** » حتى انكببت عليه ، ارتحل بين صفحاته فى ربوع القاهرة ، وكأننى أعوض بهذه الرحلة القرائية اليــوم رحلات أسـبوعية كنت فى صباى أنفق فيها بياض النهار من صباحه الى مسائه سائرا على الاقدام فى أحياء القــاهرة ، لا بل زدت على ذلك بفضل هذا الكتـاب الجيد اسـتماعا الى الرحالة والمؤرخين يصفون لنا القاهرة فى عصـورهم : **ابن حـوقل** ، **ونـاصر خسرو** ، **وأبو الصلت** فى أيام الفاطميين، **وابن جبـــير** ، **وعبد اللطيف البغدادى** ، **وابن سـعيد** فى أيام الايوبيين ، **وابن بطوطة** ، **والمقريزى** فى عهد المـماليك البحرية ، **وابن خلــدون** ، **وفون هارف الالمانى** فى عهد المماليك الجراكسة كما قرأت ما كتب عن القــاهرة أيام العثمانيين وأخيرا عن قاهـرة المماليك الجراكســة كما قرأت الجبرتى .

رحلة طويلة ارتحلتها على ساعات فى أيام ، فاجتزت بها من ثنايا المكان ومن لحظـات الزمـــان ما تتيحه الحياة الواقعة لمن أحب القاهرة قلبا وقالبا .

قد آن لنا أن ننظر الى هـذا التاريخ البلاغي والنقدى نظرات جديدة ، تقوم هذا التراث كله وتصفه ادق وصف ، والأهم من ذلك ترى ماذا فيه مما يجب ان يبقى وان يكون النواة لنقد عربى جديد ٠

مؤثرات دامغة فى نقدنا القديم

أكثر ما يشغل بال الكاتبين في البلاغـة والنقد العربيين هو الكشف عن خطوات التاريخ فى هذين البابين المتقاربين من أبواب الأدب ٠ ولعل دراسة **الدكتور محمد منـدور « النقـد المنهجى عنـد العرب »** ـ وكانت رائـدة فى زمانها ـ من أهم الكتب التى حاولت أن تكسر هذا التيار التاريخى الراصد بمحاولة استخلاص فكرة عامة عن الاتجـاه المنهجى : ميـلاده ، وازدهاره ، واضمحلاله ، وان تكن قد اضطرت الى تسلسل تاريخى مواكب متماثل فى سبيل هذه العملية ٠ من هنا نجد كثيرا (أكثر مما يجب) من التشابه فى هذه الدراسـات التى تترجم للناقد أو البلاغى وتشرح كتابه وتحاول أن تضفى على المؤلف من المدح ما يستحقه لقيامه بهـذا العمل أو ذاك فى تاريخ الأدب ٠ وقد يجدد البعض فيتتبع تاريخ فكرة البيان أو البديع أو مشكلة اللفظ والمعنى أو السرقات ، فاذا به، لأن أكثر المؤلفين المعروفين قد تعرضـوا لكل هذه المسائل ،يدفع الى الوقوف بهم واحدا واحدا وكتابا كتابا ٠ وهذه الدراسات لا أتعرض لها فى كلمتى هذه بتقويم،أو بحث وانما أذكرهـا لمجرد أن أقول انه **قد آن لنا أن ننظر الى هـذا التاريخ البلاغى والنقدى نظرات جديدة ، تقوم هذا التراث كله وتصفه أدق وصف ، والأهم من ذلك ترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وان يكون النواة لنقد عربى جديد ٠**

■

ان النقد الغربى قد اعتمد اعتمادا وثيقا على تراث يونانى ضخم القيمة واسـع الأفق ثم على صورة أقل منه فى أكثر النواحى هى التى أورثها الرومان باللاتينية للقرون الوسطى ٠ ولكنهم من خلال دراسة هذا التقديم تحت أضواء متجـددة استطاعوا أن يجدوا الحياة والحيوية التى تنعش نقدهم المعاصر وتعمق مسائله وتوسع آفاقه ٠ وقد أخذنا ببعض هذا النقد الغربى وأفدنا منه ولاشك سعة وعمقا وخاصة فى بعض الأشكال الأدبيـة

● اذا نادى الشعراء المحدثون فى زماننا بان الشعر غير المقفى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم الى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم اجزائها فى وحدة فنية متكاملة، افنضيق بهم ذرعا ونطالبهم بالعودة الى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون ان نحس مسئولية هذه المطالبة ٠

دكتورة سهير القلماوى

التى لا نكاد نجد لها فى التراث مثيلا وبالتالى ليس حولها رصيد من النقد العربى الأصيل مثل المسرحية والرواية ٠

ولكن فى الشعر يختلف الامر ٠ فالشعر فن العرب القولى الأوحد تقريبا (اذا سلمنا ان الخطابة منطق وليست أدبا) ولقرون طويلة قد عاش وحوله تراث ضخم من نقد عربى أصيل يمتد عبر قرون وقرون ٠ وقد آن لنا أن نستخلص خصائص هذا النقد العامة لتكون كما أسلفت دليلنا فى ايجاد النقد الأدبى العربى الحديث الأصيل ٠

وهذه محاولة تصف أهم المؤثرات التى تدخلت فى تاريخ البلاغة والنقد العربيين فجعلتهما يصلان الينا على ما هما عليه من خصائص وسمات معينة فلعلنا بتأمل هذه العوامل نستطيع أن نرى هذا التاريخ الحافل فى نور جديد ٠ ولعل هذه الرؤية تعين على اضاءة طريق نقدنا الحديث ٠

فمثلا تدور فى شعرنا الحديث معركة حول الجديد والقديم ويقول كثير من النقاد ان هذه سنة الحياة الأدبية ولقد عرف العرب هذه المعارك منذ زمان بعيد ، ولكن تاريخ النقد العربى لم يعرف هذه المعارك بهذا المعنى الحديث ولا هى كانت أصلا معارك بين الشعراء أنفسهم ٠ ولقد تحكمت فى هذه المعارك كما تتحكم اليوم عوامل خارجة عن دنيا الأدب والفن فأخرجتها على نحو مخالف لما قد نظن بادىء ذى بدء انها كانت عليه ٠

ما القدامى وما المحدثون فى النقد القديم ؟

القدامى كانوا الشعراء الذين يجوز الاحتجاج بقولهم فى عملية تدوين اللغة ، مفرداتها وقواعدها ٠ والقدامى كانوا الشعراء الذين يمكن أن يستشهد بقولهم ٠ أما المحدثون فشعراء لسبب أو لآخر ، لسبب تقدم زمانهم وسكنهم الحاضرة بدل البادية ، أو لسبب اختلاط نسبهم فاذا هم من الموالى ، أو لغير ذلك من أسباب ، كان لا يعتد بشعرهم ولا يستشهد به فى هذه العملية ٠

ولقد ترك هذا الظرف التاريخى تأثيرا رهيبا ما يزال ممتدا الى اليوم ٠ فقد قدس فنيا الشعر الجاهلى وقدس فنيا أو كاد الشعر المطبوع أو غير المتكلف وقد مال الشعراء والنقاد الى الاعجاب بالارتجال وعدم التكلف وبالفطرة الخ ٠٠ وعبثا حاول الشاعر أن يدافع عن جديده وأن يمعن (أو يصل حتى الى « الاحالة » كما يقول القدامى عن **أبى تمام**) ليعجب اللغويين فيحتجون بشعره وترتفع قيمة هذا الشعر فى البيئة العربية ٠ **ولولا جمهور الموالى فى وظائف الدولة وبلاط الخلفاء ما استطاع الشعر الجديد شعر الحضر أو شعر الموالى أن يصمد فى البيئة ويعيش ٠** ولقد حاول ناقد مثل **ابن قتيبة القاضى** الدينورى العادل أن يبشر بنظرية فى ألا يفضل قديم لقدمه ولا يترك حديث لحداثته ٠ « فلم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن » كما يقول ٠ ولكنه هو نفسه وفى نفس المقدمة التى يعدل فيها بين القدامى والمحدثين يقول وليس لمحدث أن يخرج على عمود الشعر القديم وانما لا بد من أن يلتزم نهج القصيدة الجاهلية ، بكل دقة ٠ يقول « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب

المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا بالمنزل الداثر الخ ٠٠ »

والدافع لكل هذا عامل أقوى تأثيرا من كل العوامل فى تاريخ أى نقد أدبى ٠ ذلك أن جمع اللغة كعملية كانت تتم تحت راية القرآن الكريم ذلك ان المفسرين احتاجوا الى رصد اللغة ، ألفاظها ، ومعانيها ، والشعر المستعمل لهذه الألفاظ استعمالا معينا هو الشاهد على هذه المعانى ٠ من هنا جمع الشعر فى ظل تفسير القرآن الكريم ٠ وأخذ حتى فى الشكل بعض التأثيرات الظاهرة ٠ انظر الى كتاب الأغانى وحدثنى فيما يقال روى فلان عن فلان عن فلان أن بشارا ولد سنة كذا ٠ أليست هذه من تأثر طريقة جمع الحديث وتوثيقه التى استمرت فى كل أفرع العلوم المتصلة بالاسلام دينا وتاريخا ٠

وبيئة اللغويين أو جماع اللغة على الأصح تحكمت بذوقها دون شك وفرضت مقاييسها على الشعر العربى يقول **الخليل بن أحمد** « انما أنتم معشر الشعراء تبع لى وانا سكان السفينة ان قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم والا كسدتم ٠ » ويؤلف **المرزبانى** كتابه « **الموشح** » فى مآخذ العلماء على الشعراء ٠ وهكذا مما يطول تفصيله. ولكن الم يكن للعرب من تاريخ شعرهم ما يشجع على قوة تأثير هذا العامل ٠ السنا نجد فيما وصلنا من قول متناثر فى تقويم الشعر الجاهلى ما يدل على احتفاء العرب بالألفاظ ودلالاتها أكثر من احتفائهم بالمضمون : بالموقف العاطفى أو زاوية الرؤية أو الفكرة كما نقول اليوم ٠

لقد عاش الشعر العربى قرونا يروى ولم يكن شعرا بدائيا هذا الشعر الجاهلى والاسلامى الذى ظل مرويا الى عصر التدوين ، وانما كان شعرا قد بلغ ذروة الجودة ، بل ظل مثلا أعلى يحتذى حتى العصر الحديث ٠ هذا الشعر الجيد الذى يروى يفرض أن تكون عملية نقده عملية جزئية تتمعن الألفاظ وتقف عند نتف المعنى وتنقد الاستعمال اللغوى للفظة ٠ بهذا كان يدور النقد فى أسواق عكاظ ثم المربد ، وبهذا كانت تنقد أم جندب زوجها أمرأ القيس وتقارن بينه وبين علقمة فى القصة المعروفة ٠

شعر ممتاز يروى يحتم التأمل الجزئى فى جمال البيت أو المقطوعة على الأكثر وهى التى يمكن أن تعلق بذاكرة الناقد ٠ وحتى لو كان الناقد راوية شاذ الحافظة قوة ودقة فان عملية التأمل تحتاج الى أكثر من القدرة على تسميع القصيدة واعادتها ٠

وتمسك العرب بالوزن والقافية تمسكا موروثا لأنه وسيلتهم الى الحفظ كما انه وسيلة الاستعانة بفن الموسيقى لتعميق أثر الكلمة واكسابها طاقة جديدة الى طاقاتها الأصلية ٠ ودخلت الاسلام أمم أخرى وتعلم أهلها العربية وفى شعرهم أوزان أخرى فنقلوا الوزن العربى لاحكام حلقاته وقوة موسيقاه فدخلت الأوزان العربية الشعر الفارسى ٠ وتقف القافية فى لغتهم موقفا قلقا ٠ ان غزارة اللغة العربية كانت تتيح القافية الرتيبة ولكن فى الفارسية ما الموقف ؟ ويقول بعض علماء اللغة انه من أسباب دخول كثير من الألفاظ العربية الى اللغة الفارسية الى جانب سبب الدين والاشتراك فى ادارة الدولة استعمال الشعراء للقافية الواحدة واستعانتهم بالكلمة العربية لسد النقص عندما تتأزم معهم القافية فى لغتهم الأصلية ٠

وكانت القافية بمثابة النقطة التى تدل على نهاية الجملة فى الطباعة الحديثة ، عندها يتم المعنى ٠ فعاب العروضيون فرش الجملة على أكثر من بيت واحد ٠ واستحكمت حلقات البيت الواحد بحيث يؤدى جميلة واحدة تامة مما يسهل تداوله وحفظه فيشيع أيضا على السنة الناس هجاء ومدحا ٠ والعرب تريد لمدحها وهجائها خاصة ان يشيع بين الناس فهذا أمعن فى أداء الغرض منه٠ كل هذا جعل البيت الواحد أو ما فى حكمه هو الوحدة المتعامل بها فى النقد ٠ وهذا فرض التأمل الجزئى والتأمل الجزئى قطعا يقود الى تأمل المفردات أى الألفاظ ودلالاتها ٠

يعاكس هذا التيار ظهور النص القرآنى فى حياة العرب ودخوله بعنف فى مفهوم البيان الذى يمثل الذروة المعجزة بجماله وسحره ٠ ولقد قرنوا أثره أول سماعه بالشعر وبالسحر معا يقول **عتبة بن ربيعة** وقد أوفدته قريش ليفاوض

الرسول (ص) ، فى أمر رسالته « انى سمعت قولا والله ما سمعت مثله قط، والله ما هو بالشعر ولا بالسحر ولا بالكهانة ، يا معشر قريش أطيعونى وخلوا بين هذا الرجل وبين ما هو فيه » .

وفى النص القرآنى تعى الذاكرة آيات يتلو بعضها بعضا فى تسلسل محكم وتتولد الصور المتكاملة على هدى جملة آيات . أفنعجب بعد ذلك أن تنشأ فكرة التكامل أو « الكل » فى النص الأدبى فى كنف دراسة اعجاز القرآن لا فى كنف دراسة الشعر والشعراء . فلقد تساءل البلاغيون ما سر الاعجاز وتساءل المتكلمون أيضا هذا السؤال . وكانت ردودهم متشعبة متعددة منهم من قال بتشريعه ومنهم من قال بالصرفة أى صرف الناس عن أن يأتوا بمثله واختلفوا فى هذا أتكون الصرفة لزمان محدود ولقوم محدودين هم العرب أم انها لكل قوم ولكل زمان وهكذا . ولما نشر **عبد القاهر الجرجانى** مذهبه (الذى لم يدرس دراسة كافية بعد) عن أن الاعجاز ليس فى اللفظ ولا فى المعنى وانما هو فى النظم أى فى علاقة الكلمات بعضها ببعض ، وهو مذهب كما هو واضح شديد الشبه بأحدث المذاهب فى النقد الغربى الحديث . نظرية العلاقات تلك التى يتبناها أكثر من ناقد حديث . **لما نشر عبد القاهر مذهبه كان ذلك فى ظل الدراسة لنص قرآنى وليس لنص شعرى** . وهذا له ولالته كما نرى .

لقد أدى عامل الرواية للشعر الممتاز فترة طويلة كما أسلفنا الى الاتجاه نحو النقد اللفظى فى تاريخ النقد اللفظى فى تاريخ النقد العربى . فلما جاء تدوين الشعر تحت راية تفسير القرآن الكريم وعملية جمع اللغة تقوى العامل القديم بالظرف الحديث فاذا به يدمغ تاريخ البلاغة وذوق النقاد والبلاغيين .

وان تكن دراسة الاعجاز فى القرآن الكريم قد وصلت (بفضل فرض القرآن الكريم نفسه للنص المتكامل) الى نشوء نظرية العلاقات أو النظم فان هذه الدراسة دراسة الاعجاز فى الوقت نفسه قد عمقت الاهتمام باللفظ الفرد . ذلك ان النص فى هذه الحالة لم يعرض على السامع ليحكم فى امره أو ليفكر فى تقويمه وانما هو يعرض على انه المثل الأعلى فى البيان . وعلى ذلك فمهمة الناقد محصورة فى تلمس أسباب الجمال الذى سلم بأنه موجود فعلا . وهنا يكون الاهتمام بالطبع بالتتبع اللفظى والجزئى فى محاولة استخلاص نواحى الجمال . ولما طال الزمن ازدادت هذه المحاولة دقة وجزئية فى سبيل أن يجد الدارس جديدا يقوله لم يلتفت اليه غيره من قبل ، أو فى سبيل أن يحاول التعبير عما يحس من روعة لا يعرف بالدقة (شأن الروعة دائما) مما تنبع وما الذى أوجدها . فالأغلب ان تشترك عناصر عديدة فى سبيل ايجاد الروعة الأسلوبية . ومن خصائص هذه الروعة أن يجد الدارس عادة جزئية جديدة يمكن أن تضاف الى ما سبق من قول وبهذا تضخمت التفاسير عبر التاريخ الطويل وملئت بكثير من التفصيلات وبصرف النظر عن فائدتها فى نقل الاحساس بالروعة الى زماننا أو تعميقه فهى فى حد ذاتها وثائق هامة لذوق العصر ومعاييره ومقاييسه لو درست من هذه الناحية لأفادت كثيرا فى دراسة تطور الذوق الفنى العربى .

وأمام المثال الذى يجب أن يحتذى من شعر جاهلى اكتسب قدسية بفضل اللغويين (وقد يستحق بعض هذه القدسية بلا شك) وأمام المثال المعجز من النص القرآنى الذى يعاش بشكل أو بآخر يوميا فى حياة المسلم كان لا بد من عملية ارتداد داخلى فى النص تغوص وتتأمل وتبحث عن الجزئية خارج الذات النافدة .

ويأتى عامل خطير فيعمق هذا الاتجاه نحو اللفظ والجزئية فى النقد العربى وان يكن موقوتا بزمان بعينه . وهو التنافس بين العرب والموالى وافتخار العرب عليهم بأن القرآن الكريم نزل بلسان عربى مبين . فأمام ما كان يمكن أن يفخر به الفرس من تقدم حضارى وتاريخ مشحون بالأبطال والآلهة والملوك لم يكن عند العرب أبلغ من لغتهم وبيانها يفخرون به ، وقد رجحت بها كفتهم دون ريب . هذا البيان ما كان يمكن أن يضغط على المعنى ، المعانى كما يقول **الجاحظ** فى النص المعروف من كتابه الحيوان « مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، انما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك . فانما الشعر صناعة وضرب من النسج

الخ » ومنذ ذاك نجد تعصبا لا يكاد يشذ عنه أحد الا قليلا أمثال **ابن قتيبة** ينصب على اللفظ واعلاء شأنه عند كل البلاغيين. وان كانت موجة الشعوبية ظلت قرونا ثم انتهت فان أثرها في التاريخ وفي الفرق الاسلامية وفي البلاغة العربية لم ينته بعد .

لقد فخر العرب ببيانهم ودخل الموالى ينافسون في هذا المضمار . واحتاجوا الى تعلم العربية والى تفسير القرآن الكريم وتفسير مجازه بنوع خاص فتعلم اللفظ ومعناه القاموسي أمر ميسور ولكن الاستعمال المجازى يصعب ادراك مراميه على غير أهل اللغة . ومن هنا كان أول تأليف في التفسير حول مجازات القرآن الكريم أو حول المشكل من معانيه ولكن الموالى سرعان ما يتعلمون العربية وسرعان ما يدخلون حلبة السباق في التجديد اللغوى في الشعر فيتقنون فنون البديع ويحاولون التجديد فيها وتعنف المعركة التى يصورها لنا **ابن المعتز** في كتابه البديع حول هذا التجديد ماكنهه وما قيمته وهل هو تجديد فعلا . وابن المعتز يزعم انه تقليد لقديم العرب وهو يحاول اثبات ذلك .

ونشأت تحت ظل معركة البديع وبتأييد من بدايات جاهلية في الوقت نفسه حمى البحث عن القديم الذى يخفف من شأن الجديد المبدع . في ظل هذه المعركة وشعارها « أنتم أيها الموالى مقلدون » أخذت المنافسات بين الشعراء تنحو نحو اثبات هذا التقليد . واذن فاثبات الأخذ عن القدامى مطلب كل من يريد أن يجرح شاعرا من الشعراء . وكلما شاع صيت الشاعر كانت المعركة أعنف . وهذا الخضم الزاخر المبثوث في الكتب التى تعالج شعر المتنبى من حيث سرقاته أو أخذه من القدامى ليس الا صورة من صور ذروة هذه الموجة التى بدأت بالرد على الموالى لاضعاف شأن جديدهم .

واعتلت السرقات الأدبية مركزا هاما في دراسة الشعراء ومنافساتهم ونقائضهم . وفي المنافسة بين **البحترى وابى تمام** فصول وفصول تكتب في أخذ كل منهما عن القدامى وأخذ كل منهما عن الآخر . وكل هذا في نظرى يستتبع التعامل باللفظ وبالجزء المحدود وبالبيت الواحد أو حتى بالجزء من البيت .

وهكذا نستطيع أن نتتبع هذا الاتجاه ونعدد أسبابا وأسبابا أدت كلها الى أن يكون النقد الشعرى معتمدا على اللفظ وعلى الجزء مما آثر في تأليف الشعر وابداعه قرونا وقرونا .

من هنا تأخذ صيحة أصحاب الديوان في العصر الحديث بوحدة القصيدة العربية كل ثقلها في مجال تطوير الشعر والنقد على سواء . فهذا ميراث رهيب تكاتفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة الى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت الى وحدة اللفظ وكان لا بد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أسر هذا الميراث الدامغ عبر كل هذا التاريخ الطويل .

فاذا نادى الشعراء المحدثون في زماننا بأن الشعر غير المقفى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم الى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم أجزائها في وحدة فنية متكاملة أفضيق بهم ذرعا ونطالبهم بالعودة الى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون أن نحس مسئولية هذه المطالبة . اننا أمام ضخامة المهمة ، مهمة تجديد القصيدة العربية ، لا بد من أن نتلمس كل جهد وكل اتجاه ونرعاه بمعايير فنية ومقاييس جمالية متطورة ، كما تطورنا ولا شك خلال قرون وقرون ، لعل فيه أو بواسطته تكون السبيل الى التعبير الفنى الكامل . أقول هذا لا دفاعا ولا هجوما وانما احساسا بعسر هذا التغيير وضرورته في الوقت نفسه . فكل شاعر يحاول أن يجد طريقه الجديد الاصيل الى التعبير الفنى له على نقاد عصره حق الدرس والتقويم لتجربته قبل أن يفرضوا عليه ما هو مفروض أصلا بأقوى مما يتصورون . **لقد صاح أقطاب « الديوان » منذ أكثر من نصف قرن ، وكانوا في صيحتهم جبارين ، بضرورة مراعاة الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة . وكانت تجاربهم خطوة محدودة وقاصرة ولكنها خطوة على كل حال . ومن حقنا أن نجد في الجيل اللاحق نفس جرأتهم وقوتهم لا في التبشير بالفكرة هذه المرة انما في تطبيقها بأوسع وأنجح مما فعلوا .**

« سهير القلماوى »

ثــــورة التحـــــرّر والاشتراكيـة



عقدت بقاعة المؤتمرات بنقابة المهن التعليمية بأرض الجزيرة بالقاهرة، ندوة افريقيا ـ **ثورة التحرر والاشتراكية**، من ٢٤ الى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٦٦ • واشتركت فى تنظيمها **مجلة مشاكل السلام والاشتراكية الدولية** (وتصدر بمدينة براج) • **ومجلة الطليعة القاهرية** • وذلك استجابة لطلب كثير من الأحزاب الثورية والمنظمات التقدمية فى افريقية • واشترك بأعمال الندوة نحو السبعين من المفكرين والشخصيات العامة والسياسية من ثلاثة وعشرين حزبا ومنظمة افريقية •

ولقد افتتحت الندوة بكلمة القاها السيد **لطفى الخولى** رئيس تحرير مجلة الطليعة، أبان فيها أهمية افريقية فى المجتمع الدولى سيما من ناحية امكانياتها الاقتصادية الهائلة • ثم قرر بان اهتداء كثير من الحركات الثورية الرائدة فى افريقيا بالقوانين العامة للاشتراكية وسعيها لتفهم حقائق العصر وتوجيه النضال الثورى فى ضوء أفكارها الخلاقة والسعى لاثراء هذه الأفكار بالخبرة، كل هذا يضع أمامنا مسئوليات جسيمة وتاريخية تتجسد فى هذا الالتحام العضوى العميق بين مرحلتى التحرر الوطنى والثورة الاجتماعية بآفاقها الاشتراكية •

وفى وسط التصفيق المدوى قرئت رسالة السيد الرئيس **جمال عبد الناصر** الى الندوة وقد جاء بها : « **ان الواقع الافريقى المعاصر والقضايا الافريقية الراهنة والتيارات التى تهب على افريقيا قوية وعنيفة، تحتاج اليوم** اكثر ما تحتاج الى نظرة عميقة تلقى ببصرها على الصورة الشاملة وتقوم بدراستها وتقييمها بقصد ان يكون من ذلك قوة متجددة للنضال الثورى على الارض الافريقية • ان هذه السنوات الست ـ منذ أن بدات اعلام الاستقلال ترتفع بسرعة فوق مناطق كثيرة من القارة الى اليوم، حيث لا تزال السيطرة الاستعمارية تمسك بقبضتها شعوبا عديدة وحيث لا تزال الاحتكارات تعزز وتوسع مواقعها، **وحيث لا تزال التفرقة العنصرية تمارس دورها المروع واللا انسانى ـ هذه الفترة تستحق منا ان نوفر لها كل ما نستطيع من قوة التركيز الفكرى والقدرة على التحليل العلمى، لكى نستبين بأمانة ما كان، ونقدر بامانة ما يجب ان يكون** » •

وقررت الندوة الوقوف دقيقة حدادا على شهداء القناة • كما تقرر الوقوف دقيقة حدادا على المناضل **المهدى بن بركة**، مع ارسال برقية الى الجنرال ديجول لاتخاذ كل مايلزم حتى لايتأخر مرة أخرى الكشف عن الحقيقة فيما يتعلق باختفاء بن بركة •

ثم ألقى الدكتور **الكسندر سوبوليف** رئيس تحرير مجلة مشكلات السلم والاشتراكية بحثا عن **بعض مشكلات التقدم الاجتماعى فى افريقيا** » • وقد استهله ببيان التناقض الحاصل بين الامبريالية والاستعمار الجديد من ناحية، والشعوب الأفريقية من الناحية الأخرى • وتستفحل حدة هذا التناقض بفعل قيام الامبريالية بحشد قواها للدفاع عن مراكزها، بل وقد اتخذت فى بعض المواقع خطة الهجوم المضاد على القوى التقدمية • وثمة تناقضات أخرى تتصل بالهوة التى تفصل الشعب الافريقى العامل والمستغلين من الأفارقة، وبين فقر الجماهير وثراء حفنة من الفئة المستغلة، وبين اساليب العلاقات الاجتماعية العتيقة ومتطلبات القوى الانتاجية • ثم قرر الدكتور سوبوليف أن البلاد الافريقية المستقلة قد ورثت عن العهد الاستعمارى مشكلات اجتماعية واقتصادية عويصة • كما أشار الى حدوث أخطاء فى تطبيق وسائل حل هذه المشكلات •

وبعد أن عرض لطبيعة المشكلات الافريقية وتناولها بالتحليل العلمى الممتاز، صرح بأن **الدول الاشتراكية تقف الى جانب الشعب الافريقى العامل وانها على استعداد للتعاون معه فى طريق الاشتراكية الى أن يتم له النصر** • ثم قرر بأن البلاد الافريقية تمور بالانتفاضات وأن لاشىء فى العالم يستطيع أن يصد تطلعات الشعوب الافريقية نحو الحرية والديموقراطية والرفاهية •

والقى الأستاذ **يوسف السباعى** رئيس وفد الاتحاد الاشتراكى كلمة الاتحاد • فنوه بفائدة الندوة لاتاحتها فرصة تبادل الخبرات والآراء فى المشاكل التى تواجه شعوب افريقيا • ثم بين سيادته الأهداف التى يسعى الشعب المصرى الى تحقيقها بقيادة

الزعيم البطل **جمال عبد الناصر** ومن خلال الاتحاد الاشتراكي العربي وهو تنظيمه الشعبي الذي يضم قواه العاملة جنبا الى جنب مع القوى الثورية في العالم العربي والمنظمات والقيادات الشعبية في افريقيا وآسيا. وتتبلور هذه الأهداف في حماية الاستقلال الوطني الكامل والدفاع عنه واقرار السلم العالمية على أسس وطيدة من العدل ، وبناء مجتمع جديد ينتفى فيه استغلال الانسان للانسان وتتوافر فيه العدالة الاجتماعية والكفاية والكرامة الانسانية والرفاهية المطردة. وأبان سيادته حتمية الحل الاشتراكي للمشكلات الافريقية بسبب **الضغوط** التي يمارسها الاستعمار الجديد والامبريالية التقليدية • وهذا يتطلب أن تولى عملية تكوين الكوادر السياسية والفنية اهتماما كبيرا ، في نفس الوقت الذي تواصل فيه عملية التصنيع التي تعتبر شرطا أوليا لتحقيق الكفاية، مع تنويع الحاصلات الزراعية • ثم صرح سيادته **بان مصر تلتزم باهدافها في مساندة الحركات الوطنية في افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية وفي المساهمة بدورها في الكفاح السياسي والعمل الاقتصادي على السواء •**

والقى الأستاذ **فؤاد محمد** شبل عضو وفد الاتحاد الاشتراكي العربي بحثا عن الاستعمار الجديد ومعوقات التنمية : أبان فيه أنه مهما يكن من أمر الصعوبات التي تجابه ارتقاء الأمة في المجال السياسي ، فانها لن تمثل سوى جانبا ضئيلا من العقبات التي تعترض تقدمها الاقتصادي • فقد تيسر اعلان استقلال البلاد الأفريقية الواحد تلو الآخر ، الا أنه يصادفها جميعا مشكلات اقتصادية يتوقف على حلها ، سيرها في طريق التقدم الاقتصادي المثمر • فثمة حقيقة لا تمارى مبناها أن الاستعمار مايزال مستمسكا باهدافه بعد أن غير أسلوبه بمعنى أنه يسعى للابقاء على استغلاله على الأقل ـ بل ومحاولا تدعيم قبضته على البلاد التي كان يستعمرها سياسيا واقتصاديا • وبعد أن عرض الاستاذ شبل للمفارقات الجسيمة بين الشعوب بعضها بالقياس الى بعض أبان أن ٢٠٪ من سكان العالم يحظون بثلثي الناتج العالمي • ولا يجاوز دخل القارة الافريقية ٢٪ من الدخل العالمي • ويبلغ متوسط دخل الفرد الأفريقي أقل من تسعين دولارا سنويا ، وهذا يعادل ١/١٢ من متوسط نصيب الفرد من الدخل القومي في الدول الصناعية المتقدمة • ولا يكمن حل المشكلة الافريقية في تدفق الاموال عليها من الخارج أو في تزويدها بالخبرة التكنولوجية الاجنبية ، بل يقع على الافريقيين أنفسهم الجانب الأعظم من عبء تقدم بلادهم الاقتصادي • **وانتهى الاستاذ فؤاد شبل من حديثه الى أن الحل الاشتراكي هو صخرة النجاة للافريقيين • وطالب التعاون بين الافريقيين لمواجهة التحديات الاستعمارية**

ولقد حفلت الندوة بالبحوث القيمة. من ذلك البحث الذي أعدته **أسرة الطليعة** ويتناول الكفاح المعادي للامبريالية بافريقيا في المرحلة الراهنة ، على أساس استعراض الرصيد القائم من المكاسب والخسائر للمعركة التاريخية المستمرة ـ على مستويات مختلفة ومن خلال ظروف متنوعة الطبيعة ـ بين القوى الثورية الأفريقية والقوى الامبريالية وقواعدها في أفريقيا ، وذلك من أجل التحرر الوطني والتقدم

ثم أبان أن أسلوب الثورة الافريقية ضد الامبريالية يتميز بطابع جديد مداره التلاحم الموضوعي الذي تقضيه الظروف الواقعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كما تتم الثورة الافريقية في مناخ أصبحت فيه الاشتراكية ظاهرة عالمية ، كما أنها جزء لا يتجزأ من مسار الانسانية التقدمية ضد الامبريالية والتخلف واستغلال الانسان للانسان والحرب • وتحدث الاستاذ **لطفي الخولي** عن تأثير السيطرة الاستعمارية على الاقتصاد الافريقي ، فقرر بأنها قد حالت دون تطوير الاقتصاد القومي للبلاد الافريقية بحيث ظلت باستمرار لا تنتج سوى المواد الأولية • ونجحت الدول الاستعمارية في جعل « **نسب التبادل** » في التجارة الدولية تتطور في صالحها • **واخيرا اشار الى التحديات الهائلة التي تواجهها الثورة الافريقية وانه تقع عليها مسئولية تشييع الاستعمار بكل قواعده واحتكاراته ـ القديم منه والجديد ـ الى القبر •**

وقدم **المجلس الاعلى للثورة الكونغولية** بحثا عن النضال ضد الامبريالية في افريقيا في المرحلة الراهنة • قرر فيه انه وان أعلن استقلال ٣٨ دولة أفريقية ، لكن الاستعمار الجديد يسيطر على معظم أجزاء القارة في الوقت الحاضر • اذ لم ينجح معظم البلاد الأفريقية في تغيير الهياكل الاستعمارية، وظلت جميع ثروات أفريقيا تنساب لصالح الشركات المستغلة • وطالب بالعمل على كشف مناهج مناسبة للتخلص من ربقة الاستعمار والامبريالية، وأن على منظمة الوحدة الافريقية أن تدافع عن المصالح الحقيقية للشعوب الافريقية •

ولخص **وفد جبهة التحرير الوطني الجزائري** أماني الشعوب الأفريقية في خمس نقاط • وحدة شعوب القارة ـ القضاء على الاستعمار الجديد والقديم في القارة ـ تنمية التعاون بين الشعوب والدول الافريقية ـ العمل على نزع السلاح ـ عدم انحياز افريقيا وازالة القواعد العسكرية الاجنبية من كل القارة •

ونادى **وفد المؤتمر الأفريقي الوطني** (على لسان عضوه ج.ب. ماركس) بأن تحرير جنوب أفريقيا هو أعظم الاعمال أهمية وأشدها الحاحا للثورة الافريقية • فلا يزال أعظم مناطق القارة تقدما وأغناها ، تحكمها أقلية بيضاء تتعاون مع الاستعمار والرجعية، وتمارس أعمال القمع والارهاب ضد اغلبية السكان الساحقة • وقرر ان لا مناص أمام الاغلبية من مقاومة عصابة البيض الحاكمة ، الا باللجوء الى استخدام القوة العارمة •

وبين **ستيفين نكومو** عضو وفد زيمباوى (روديسيا) مدى تغلغل رؤوس الأموال البريطانية في بلاده : اذ تجاوز قيمتها مائتي مليون جنيه استرليني • ومن هذه البلاد ، يحصل الاستعمار البريطاني على قدر ضخم من المواد الأولية • وذكر أن حكومة سميث الغاشمة أودعت السجن حوالي المائة ألف مواطن أفريقي ، ولا تفترق أحوالهم التعسة عن أحوال سجناء النازي •

وفي نهاية الندوة ، أعرب المجتمعون عن شكرهم العميق للسيد الرئيس **جمال عبد الناصر وللاتحاد الاشتراكي العربي ولمجلتي قضايا السلم والاشتراكية والطليعة** ، مع ابداء الرجاء بأن تنعقد الندوة دوريا سواء في القاهرة أم في غيرها من عواصم البلاد الافريقية • وذلك لكي يتبادل المفكرون الاحرار المناضلون وجهات النظر بشأن الموضوعات التي تتصل بمشكلات القارة وكفاح الشعوب ضد الاستعمار الجديد ونظم الحكم التي تمارس التفرقة العنصرية ، وبحث أشكال ومناهج التنمية في الدول الافريقية المتحررة والبناء الاشتراكي للمجتمع الافريقي ، ووسائل حل المشاكل الزراعية والتصنيع والتخطيط.

فؤاد محمد شبل

اتجـاه النقـد الموضـوعى

نقد

دكـتور رشـاد رشـدى

● لئن كان النقد الموضوعى هو النقد الذى يهتم بالقاء الضوء على العمل الفنى كبنيان له كيانه الذى ينفرد به ، لم يعد يجوز لأى نقد آخر ان يعد نقدا فنيا .

● العمل الفنى الجيد له توافقه وانسجامه الداخلى ، وعلى هـذا الانسجام يتوقف الأثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفنى مع الحياة او اختلافه عنها .

● كما ان الشعر او الفن يجب ان يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب ان يبتعد عن كل الاعتبـارات الخارجيـة ويركز اهتمامه فى العمل الفنى كعمل فنى .

النقد الموضوعى هو النقد الوحيد الذى يمكن أن نعتبره نقـدا فنيـا .. لأنه يستند الى العلم والمعرفة لا بالأخلاقيات أو السياسة أو التاريخ أو الاجتماع وغيرها من ألوان المعرفة بل بالأعمال الفنية وهى الأعمال التى تمثل فى جوهرها نوعا من أنواع المعرفة يختلف عن جميع أنواع المعرفـة الأخرى . **فالمعرفة** التى يزودنا بها الشـعر لا يستطيع الا الشعر أن يزودنا بها .. **وهـذه النظرة الى الفن هى الأساس الذى يستند اليـه النقد الموضوعى — فهو يرى العمل الفنى ككائن مستقل عن كل ما عداه له صـفاته المميزة ..**

ولذلك فالنقد الموضـوعى فى تقييمه للعمل الفنى لا يلتفت الى أية اعتبارات خارجية مهما كانت بل يركز كل اهتمامه فى العمل الفنى نفسه من أجل أن يراه فى داخله أو بمعنى آخر أن يراه كعمل فنى له كيانه الذى يشترك فيه مع غيره من الأعمال الفنية والذى هو فى الوقت نفسه يميزه عنها .

ولما كان النقد الموضوعى هو النقد الوحيـد



ت٠س٠ اليوت



ا٠ا٠ بو

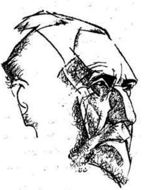
الذى يهتم **بالقاء الضوء على العمل الفنى كبنيان له كيانه الذى ينفرد به لذلك كان كل نقد آخر غير هذا النقد لا يمكن اعتباره نقدا فنيا ٠٠**

فالنقد الذى يرى العمل الفنى كتعبير عن صاحبه أو عن العصر قد يكون نقدا سيكولوجيا أو تاريخيا ولكنه بعيد كل البعد عن النقد الفنى ، وكذلك النقد الذى ينحصر فى انطباعات الناقد أو فى استخلاص الرؤيا الاجتماعية أو الفلسفية أو الأخلاقية التى ينم عنها العمل الفنى ٠٠ مثل هذا النقد هو الآخر لا يمكن اعتباره نقدا فنيا لأنه انما يهتم بكل شىء فيما عدا العمل الفنى نفسه ومثل هذا النقد لا يفيد الفن أو تاريخ الفن فى شىء لأنه لا يحقق الوظيفة الرئيسية للنقد وهى القاء الضوء على العمل الفنى ووضعه فى المكان المناسب له بين الأعمال الفنية الأخرى ٠

وأكبر الظن أن الناقد الذى يمارس هذا النوع من النقد **(الانطباعى أو التاريخى ـ أو الاخلاقى أو الاجتماعى الخ)** ٠ قد ضل طريقه الى النقد الفنى وكان الأجدر به أن يشتغل بالفلسفة أو الاجتماع أو التاريخ أو غيرها من ألوان المعرفة ٠

والنقد الموضوعى قد عرفه تاريخ الأدب أول ما عرفه على يدى **أرسطو** وقد ظهر هذا النقد بعد ذلك فى فترات متفاوته فى تاريخ الأداب الغربية ٠٠ ولكن لعل الفترة التى أضافت الى تراث هذا النقد أكثر من أية فترة أخرى هى الفترة الحديثة منذ العشرينات الأولى لهذا القرن الى يومنا ٠٠ وهى الفترة التى ظهر فيها **ا ٠ ا ٠ ريتشاردز ـ وت ٠ س ٠ اليوت ٠٠ وكينيث بيرك ٠٠ وكليانث بروكس وآلن تيت ـ و ف ٠ر٠ ليفيز وغيرهم ٠**

والنقد الموضوعى ـ كأى نقد آخر ـ يرتبط ارتباطا وثيقا بنظرة الناقد الى الأدب ٠٠ فالنقد هو وليد هذه النظرة ولذلك لا يمكن أن نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن المجتمع أن ينصب نقده على الموضوع الفنى ٠٠ أو بمعنى آخر أن يكون نقده موضوعيا ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة للناقد الذى يرى العمل



ا ٠ باوند

الفنى كوسيلة لنشر مذهب فلسفى أو اجتماعى معين فهذا الناقد لا يهتم بالعمل الفنى فى ذاته وبالتالى لا يمكن أن يكون نقده له نقدا موضوعيا ٠

فالنقد الموضوعى يستند الى نظرة او الى نظرية موضوعية فى الأدب ٠٠ **وهذه النظرية مهما اختلفت تفاصيلها من ناقد الى آخر ترى العمل الأدبى كخلق لا كتعبير ٠٠ والفرق بين الخلق والتعبير كبير ٠٠ ولكن هذا الفرق هو الذى يحدد نوع النقد ٠٠** فكما قلت لا يمكن أن نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن شخصية الكاتب أو عصره أو بيئته أن يكون نقده موضوعيا ٠

أما الناقد الذى يستند الى النظرية الموضوعية فى الادب ٠٠ أو بمعنى آخر الناقد الذى يرى العمل الفنى كخلق موضوعى فلا بد أن يركز اهتمامه فى العمل الفنى ككائن مستقل وبالتالى لا بد أن يكون نقده موضوعيا ٠

والنظرية الموضوعية فى الأدب هى التى تسود عصرنا هذا ولكن لعل من أوائل من تبنوا هذه النظرة الكاتب القصصى والشاعر والناقد الامريكى **ادجار الن بو** ورغم أن أكثر من مائة عام تفصلنا عن بو الا أنه يعتبر واحدا منا ٠

ويعزو (اليوت) معاصرة (بو) الى مبدئين رئيسيين وهما اهتمامه بالتكنيك واصراره على أن الشعر يستمد كيانه من ذاته لا من هدف خارجى ٠٠ والواقع أن أوجه الشبه بين اليوت وهو صاحب **المدرسة** الموضوعية فى النقد الحديث وبين بو كثيرة وقد سجلها النقاد فى أكثر من موضع ٠٠ فمثلا يعقد الأستاذ م٠هـ٠ ابرامز المقارنات بين اليوت وبو فيجد أن ما قاله اليوت فى عام ١٩٢٨ من أننا عندما نعتبر الشعر يجب أن نعتبره كشعر وليس كأى شىء آخر ، مطابق كل المطابقة لما قاله بو من أننا يجب أن نعتبر القصيدة فى ذاتها ولذاتها ــ فهى قد كتبت لكى تكون قصيدة من الشعر لا لأى شىء آخر ؟ ومثل اليوت ٠ رفض بو فكرة أن الفن تعبير عن النفس فلقد كانت لبو ــ كما لاليوت ــ نظريته الموضوعية فى الشعر وهى التى لا تختلف كثيرا عن النظرية الموضوعية السائدة اليوم بين النقاد أمثال ج٠ك٠ رانسوم وألن تيت و ر٠ب٠ بلاكمور وغيرهم حتى أن البحث العلمى الحديث يرى أن بو هو مؤسس مدرسة (النقد الجديد) وهى المدرسة التى تقوم على مبدأ الموضوعية ويرى كذلك أنه ــ لكى نفهم هذه المدرسة ــ يجب أولا أن نعرف **ادجار آلن بو** ٠

الشعر كخلق

من أهم الاركان فى نظرية ادجار بو أن الشعر خلق وأن عملية الخلق هى عملية تنازل مستمر من جانب الخالق عن شخصيته ٠٠ فليس من واجب الشعر أن ينقد ما هو موجود بالفعل سواءا كان موجودا فى مشاعر الشاعر أو فى الحياة من حوله ٠ **اذ ان مهمة الشعر آن يخلق شيئا جديدا ومختلفا فى كل مرة تكتب فيها قصيدة من الشعر ٠٠** وعملية الخلق الفنى هى عملية صنع وما يصنع انما شىء جديد لا نظير له فى الواقع أو فى الحياة ٠٠ لأن الخلق يشبه العملية الكيمائية التى هى عملية تحول لا عملية نقل ٠٠ فى هذا يقول بو ٠٠ وكما يحدث فى الكيمياء الطبيعية ٠ كذلك يحدث فى كيمياء العقل الخالق فمزج عنصرين أو أكثر دائما ينتج عنه عنصر جديد

ليست له صفات أحد العنصرين بل وليست له صفات العنصرين منفردين » ولكن رغم أن للعقل الخالق هذا التأثير الكيماوى على العناصر التى تمتزج بفاعليته الا أنه يظل محايدا ٠٠ لا يتغير ولا ينم عن نفسه حتى أننا ننسى الخالق فى العالم الذى خلقه ٠

ولما كانت عملية الخلق تتضمن ٠ ان لم تكن تحتم حياد العقل الخالق ــ لذلك لا يمكن أن نعتبر الشعر تدفقا للمشاعر بل على العكس هو هروب منها كما يقول **اليوت** ٠٠ فعملية الخلق هى عملية تنازل مستمر من جانب الكاتب عن شخصيته كما قلنا « **أو بالأحرى هى عملية تحويل ما هو ذاتى الى ما هو موضوعى** » وفى هذا الباب يقول بو « ان شاعرية الشعر تتناسب تناسبا طرديا مع درجة ذاتيته ٠٠ فالقصيدة المليئة بالعاطفة الذاتية المشبوبة هى فى الواقع ليست من الشعر فى شئ لأنها ليست الا صورة مما هو موجود فى نفس الشاعر ولذلك لا يمكن أن تعتبر خلقا » ٠

فالمشاعر فى الشعر يجب أن تكون موضوعية حقيقة ان المشاعر تؤدى الى الشعر ولكنها لا تكون شاعرية الا عند ما تتخلص من الذاتية بمعنى أن تصبح شيئا جديدا تختلف عما كانت ٠٠ ويمكن ادراك هذا بشكل أوضح اذا تذكرنا **أن نظرية بو فى الشعر تقوم على أساس أن الشعر ليس فى تمثيل ما هو موجود بل فى خلق ما لم يكن موجودا ٠٠**

وكما أن الشعر والمشاعر الذاتية لا يتفقان كذلك الشعر والتلقائية ٠٠ ومن هنا كان اصرار بو على ما يسميه **بالأثر المطلوب** الذى بدونه لا يمكن أن يقوم أى خلق فنى ٠٠ وهذا الأثر المطلوب يمكن الحصول عليه فقط اذا ترجمه الكاتب أو الشاعر الى شئ موضوعى ٠٠ فاهتمام بو بالأثر المطلوب هو فى الواقع سعى نحو التجسيد ــ نحو احالة الفكرة أو الوجدان الذى يثار فى القارئ الى شئ موضوعى يعادل هذه الفكرة أو هذا الوجدان ، تماما مثل المعادل الموضوعى الذى نادى به اليوت عند ما كتب فى ١٩١٩ يقول ان الطريقة الوحيدة التى تعبر بها عن الوجدان هى أن تخلق موقفا أو سلسلة من الأحداث التى تثير فى القارئ الوجدان الذى تريد أن تثيره فيه ٠٠

والحتمية الفنية التى يرى اليوت توفرها اذا عادل الجسم الموضوعى الوجدان معادلة تامة يصفها بو بأنها تساوى التتابع المنطقى الدقيق المتزمت لخطوات حل مسألة رياضية ٠٠ اذ يقول فى (**فلسفة الكتابة**) :

« **انى دائما أبدأ بالبحث عن الأثر الذى أريد أن أحدثه فى نفس القارئ ٠٠ وبعد ذلك أبحث عن تركيبات من الأحداث تساعدنى فى احداث هذا الأثر تماما كما أريده ودون أن أترك مجالا للصدفة أو الحدس** » ٠

ومن هنا كان اصرار بو على المهارة الفنية اذ أنه بالتكنيك فقط يستطيع الكاتب أن يترجم الأثر المطلوب الى جسم موضوعى وبذلك يمكن تحقيقه ولا مجال بطبيعة الحال فى عملية الترجمة هذه للتلقائية ــ بل على العكس فعملية الخلق تتضمن الشئ الكثير من التعمد والتصميم ٠

والسبب فى ثورة بو على التلقائية ــ وهى فكرة رومانسية كانت سائدة فى عصره ــ انما يرجع الى أن الفنان يجب أن يكون عنده من التحكم فى مادته القدر الكافى الذى يمكنه من أن يشكل هذه المادة وفقا للأثر المطلوب الذى يريد أن يخلقه فالفنان سيد المادة وليس العكس ولذلك فلا يتطلب بو مواصفات خاصة فى موضوع الشعر أو مادة الفن عامة فليس المهم ، كما يقول أن تكون هذه المادة غليظة أو دقيقة ٠٠ بل غليظة أو دقيقة بالقدر الذى يسمح لها أن تصاغ بحيث تحقق الأثر المطلوب) ٠

فالأثر المطلوب هو الذى يحدد لا شكل المادة فحسب بل نوعها أيضا ٠٠ وهكذا نرى أن اهتمام بو بالأثر المطلوب بحيث نخضع له كل مكونات العمل الفنى يتضمن فى الحقيقة مسائل غاية فى الأهمية منها مثلا عدم وجود الموضوع الشعرى مميزا عن الموضوع غير الشعرى ٠٠ فكل موضوع أو كل مادة تصلح للشعر ٠٠ وكذلك عدم وجود المضمون منفصلا عن الشكل ومن القضايا الأخرى التى تتضمنها نظرة بو الى الخلق الفنى على أنه خلق الأثر المطلوب أن الفن ليس تعبيرا عن الذات مما يتطلب من الفنان أن ينظر الى مادته نظرة موضوعية اذ أنه عن طريق هذه النظرة التى

تتضمن المعرفة والمهارة يستطيع أن يختار المادة المناسبة ليصوغها فى الشكل المناسب لكى يحقق الأثر المطلوب أو ما نسميه الآن الأثر الفنى .

بل لقد ذهب بو الى أبعد من هذا عندما أشاد بالدور الذى يلعبه التكنيك فى تفهم الفنان لمادته بل وفى استكشاف هذه المادة فهو يكتب فى (مارجينيليا) يقول : ـ

ان التكنيك يعلم الشاعر كيف يستعمل أدواته ـ ومدى فاعلية هذه الأدوات وعن طريق تفحصه لهذه الأدوات يستطيع الفنان أن يفحص ويدرك مادته .. وهكذا تستطيع هذه الأدوات فى النهاية أن توحى اليه بمادة أخرى لها أدواتها التى تناسبها .. »

واذا قارنا هذا بما يقوله الناقد المعاصر « **مارك شورر** » ، فى مقاله « **التكنيك كوسيلة من وسائل الكشف** » ، لأدركنا الى أى مدى كان ادجار بو سابقا لعصره .. يقول (شورر) : ـ « عندما نتكلم عن التكنيك فنحن نتكلم عن كل شىء تقريبا .. لأن التكنيك هو الوسيلة التى تستطيع بها تجارب الكاتب ـ التى هى مادته ـ أن تجبر الكاتب على الاهتمام بها .. والتكنيك هو فى الحقيقة الوسيلة الوحيدة التى يستطيع بها الكاتب أن يكتشف مادته ويطورها ويحدد معناها ويقيمها .. »

الفن كفن

والدعامة الاخرى فى نظرية بو الموضوعية كون العمل الفنى عالما قائما بذاته مستقلا عن كل ما عداه .. فبما أن الأثر المطلوب هو الهدف من الخلق الفنى يتحتم على كل جزء من أجزاء العمل أن يكون فى خدمة هذا الهدف فلو أن أحد الاجزاء لم يؤدى هذه الوظيفة لاعتبر فائضا عن الحاجة ولاعتبر العمل الفنى بالتالى ناقصا .

ولكن الأثر المطلوب لا يعتمد على وظيفية أجزاء العمل الفنى فحسب بل وعلى الترتيب النمطى لهذه الاجزاء فلو أن هذا الترتيب تغير بعض الشىء لاختل النمط كله ولتداعى البناء الفنى بالتالى ..

ولكن هذا ليس كل ما يقوله بو .. ففى رأيه أن الاثر الفنى أو الاثر المطلوب لكى يتحقق يجب أن يكون العمل الفنى بعد أن يتم خلقه خاليا من أية علاقة تربطه بالعالم الخارجى فلو ان الكاتب ذيل القصيدة أو القصة بهوامش تساعد على شرحها للقارىء لأدى هذا الى تشتيت الانتباه وبالتالى الى الاخلال بالاثر المطلوب ..

ويؤكد بو حقيقة هامة عندما يقول :

« **ان كل عمل فنى يجب أن يحتوى داخله كل ما هو مطلوب لفهمه** »

هذه الحقيقة هى أساس النظرة الموضوعية الى الفن والى النقد معا .. فاستقلال العمل الفنى عن كل ما هو خارج عنه يرجع الى الفكرة الرئيسية فى نظرية بو ـ وهى أن الفن خلق وليس ترديدا أو تقليدا للحياة . وبو لا يمل من تكرار هذه الفكرة وتأكيدها **فالفن شىء والحياة شىء آخر** . **ولذلك فهو لايغتفر للنقد الخطأ الشائع (فى النقد المتخلف)** من معالجة العمل الفنى كأنه قطعة من الحياة كتناول شخصية ما فى مسرحية ما ـ **هاملت مثلا** ـ على أنه انسان حى بدلا من تناوله على أنه شخصية درامية فى مسرحية معينة هى مسرحية هاملت .. فمطابقة الشخصية للحياة أمر لا يعنى النقد أو الفن فى شىء .. **الذى يعنيه علاقة الشخصية بالموضوع المسرحى ومدى وظيفية هذه العلاقة** ، ويخلص بو من هذا بأن مطابقة العمل الفنى للواقع أو بمعنى آخر ما أجمع الناس على تسميته بالواقعية أمر يجب أن يظل بعيدا كل البعد عن حكمنا على الفن .. ويتفق النقد الحديث فى هذا مع بو اتفاقا واضحا فليس المهم أن يتصرف هاملت كما يتصرف الناس فى الحياة بل المهم أن تصدر تصرفاته عن شخصية محددة المعالم وأن تخدم هذه التصرفات تطوير الحدث فى مسرحية هاملت . وهو الامر الذى لا يتأتى الا اذا كانت هذه التصرفات جزءا من نمط عام متوافق وهو مسرحية هاملت . **فالعمل الفنى الجيد له توافقه وانسجامه الداخلى . وعلى هذا الانسجام يتوقف الاثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفنى مع الحياة أو اختلافه عنها ..**

ومن الاركان الهامة فى نظرية بو الاساس الذى يفرق به بين الفن وغير الفن .. **فغير الفن يزودنا بالمعرفة اما الفن فيزودنا بالسرور ..**

ولذلك فحكمنا على العمل الفنى بمدى ما يزودنا به من دروس وعظات أخلاقية أو بمدى ما يمدنا به من معرفة حكم خاطىء لاننا فى هذه الحالة نحكم على العمل الفنى وكأنه عمل غير فنى ..

فلكى تتحقق وظيفة الفن يجب على الفنان أن لا يقول بل يصنع .. والفن أخلاقى لا لأنه يعظ بل لأنه فن « **يحارب الرذيلة لقبحها .. لاختلال أبعادها ـ لعدائها لكل ما هو مناسب ومتوافق ومنسجم .. باختصار لكل ما هو جميل** »

ومن هنا كان اهتمام بو بالشكل ـ فالاثر المطلوب لا يتحقق بما يقوله الفنان بل بالنمط الذى ينتظم العمل الفنى .. بمعنى آخر بالشكل .. ولذلك قال بو قوله المشهور أن الشاعر يجب أن لا يكون له أى هدف من كتابة القصيدة سوى أن يكتبها .. **ولم يكن بو فى هذا يدعو ـ كما يظن البعض ـ الى الفن للفن .. بل كان يؤكد أن الشعر شىء والنثر شىء آخر ـ وان هناك فرقا واضحا بين الفن وغير الفن ..**

ولم يكن بو يعترض على وجود الفكر فى الشعر أو الفن .. ولكن هذا الفكر يجب أن يكون جزءا لا يتجزأ من العمل الفنى بمعنى انه أولا لا يمكن استخلاصه منه فى ذاته وثانيا أن العمل الفنى لا يقوم أساسا لتوضيح هذا الفكر .

واذا كان بو ـ كما هو معروف الآن ـ هو الذى أسس المدرسة الرمزية الفرنسية (**بودلير ومالارمى وغيرهما**) فقد كان هذا بفضل تأكيده للدور الذى يلعبه الفكر فى الشعر .. فلا يكفى أن يعطينا الشاعر شكلا جميلا بل يجب أن يحتوى هذا الشكل على مستويين من المعنى .. المعنى الظاهرى أو الشكلى والمعنى الباطنى أو الرمزى .. ولكن كلا المعنيين يرتبطان ارتباطا عضويا بحيث لا يجب أن ينفصل أحدهما عن الآخر .

النقد المستقل

كانت نظرة بو الى النقد موضوعية تماما كنظرته الى الشعر ـ **فكما أن الشعر أو الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب**

مات شاعر الموت



مات الشاعر الفرنسى الكبير **اندريه بريتون** مساء الأربعاء ٢٨ سبتمبر الماضى . وكان قد ولد فى يوم من أيام ١٨٩٦ بمدينة تانشبراى .

درس الطب وكان صديقا **لفالرى وجاك فاشيه وابولينير** . وفى سنة ١٩١٩ اتجه بالشعر الفرنسى وجهة جديدة هو وصديقاه **اراجون ، وسوبو** الى أن تعرف الى **فرويد** سنة ١٩٢١ . وفى سنة ٢٤ افتتح مكتبا للأبحاث السوريالية ثم انضم الى الحزب الشيوعى سنة ٢٧ لينفصل عنه بعد ثمانى سنوات وليسافر الى المكسيك سنة ٣٨ ثم الى الولايات المتحدة التى ظل بها فى الفترة مابين ٤٠ و٤٥ .

وقد أصدر الشاعر بريتون أول ديوان له باسم « **نادجا** » (٢٨) ثم أصدر مع **بول ايلوار ورونيه شار** ديوان « **تباطؤ الأعمال** » (٣٠) ومع ايلوار « **الرؤية الظاهرة** » (٣٢) ومع سوبو « **الأوعية المتنقلة** » (٣٢) **ثم اختتم** أعماله الشعرية بديوان « **قصائد** » عام ١٩٤٨ .

أن يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجية ويركز اهتمامه فى العمل الفنى كعمل فنى ٠٠ فليس من حق الناقد ولا من واجبه أن يناقش الآراء التى يمكن استخلاصها من العمل الفنى الا فى محيط علاقات هذه الآراء ببناء العمل فالناقد الفنى له وظيفة محددة وهى الحكم على الفن لا على الرأى٠٠

ومن الاشياء التى يتطلبها بو فى الناقد أن يكون محايدا حيادا تاما فليس من حقه أن يحكم على العمل حسب ما يرى أو يشاء حسب ما يحب أو يكره٠ بل من داخل العمل حسب منطق العمل نفسه ٠

ولذلك ينبغى أن يكون للناقد منهج نقدى يسير بمقتضاه وعدم وجود هذا المنهج لا يمكن أن ينتج عنه الا التفاهة أو التعميم الأعمى الذى يضر أكثر مما ينفع ٠

ولقد حدد بو هذا المنهج النقدى بالتحليل والمقارنة وهو نفس المنهج الذى اختطه لنفسه النقد الموضوعى أو (**مدرسة النقد الجديد**) من ت٠ س٠ لليوت الى جرن كرو رانسوم ٠٠ فعن طريق التحليل والمقارنة تصبح وظيفة النقد توضيح العمل الفنى لاتفسيره حسب نظرة الناقد أيا كانت هذه النظرة ـ (كما يحدث فى النقد غير الموضوعى)٠٠ باختصار عندما يصبح التحليل والمقارنة الأدوات الرئيسية للنقد نستطيع أن نضمن رؤية العمل الفنى من داخله لا من خارجه٠ وهذه هى الموضوعية فى النقد ولقد لخص بو رؤياه للنقد الموضوعى على انه :

النقد المستقل استقلالا تاما ٠٠ يحكم على الفن بمقاييس الفن ٠٠ يحلل العمل الفنى لكى يستخلص هذه المقاييس ويرى مدى تطبيقها ٠٠ يبتعد كل البعد عن الهوى والرأى الشخصى لا يخشى أحدا ٠٠ يسعى الى الحق دائما ٠٠ لا يغالط ولا يمالىء ٠٠ كل همه رفعة الأدب والفن وفى اعتباره دائما أن الفن لا وطن له بل العالم كله وطنه لانه دائما يسعى الى اسعاد البشرية أيا كانت ٠

رشاد رشدى



كما أصدر الناقد بريتون « **الخطوات الضائعة** » **(٢٤) مانيفستو** (١) سنة ٢٤ **مانيفستو (٢)** سنة ٣٠ ، **مانيفستو(٣)** سنة٤٢ ٠ ومع **أراجون وايلوار وسوبو** « **جثة ما** » (٢١) ثم « **ما هى السوريالية ؟** » سنة (٣٤) و «**الوضع السياسى للسوريالية**» (٣٥)

ومع **أندريه بارينو** قدم آخر أعماله سنة ٥٢ وكانت عبارة عن مجموعة « **لقاءات** » ٠

وبعد٠٠فقد كان بريتون شاعرا يحب الحياة ، وناقدا يحب العدل ، وانسانا يكره الموت ٠٠ ولكن الموت هو الوحيد الذى لا يكره أحدا ، فاختاره من بين أصدقائه ونقله من متعة الحياة الى أمجاد التاريخ ٠

هذا هو أندريه بريتون الذى تأسف «**مجلة الفكر المعاصر**» على موته ، غير مكتفية بالأسف بل واعدة بأن تصدر عنه فى الشهر القادم دراسة ضافية عن دوره الثورى فى الفكر والفن المعاصرين يكتبها عنه **جلال العشرى** ٠

المنهج النفسى فى النقد

● مهمة الأدب أن يجد الكلمات التى تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهى الحياة النفسية ، ويعكس التوترات الأساسية أو الانحرافات أو الضغوط التى تحدث للطاقات النفسية أو حالة التوازن بين طرفى الجذب .

● السبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا مفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل اطار الشكل ، فالشكل فى الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد .



س . فرويد



م. بروست

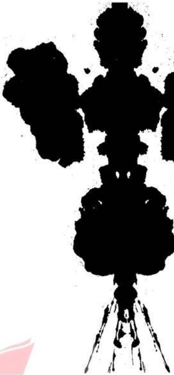
دكتور أمين العيوطى

ليس اهتمام النقد اليوم بالاتجاه النفسى فى تحليل الأعمال الأدبية وتقييمها أمرا جديدا . فلقد كان فى الوجود منذ أن وصم **افلاطون** الفنان بالجنون ، ونادى بأن الشعر يغذى العواطف وأنه لذلك ذو أثر ضار اجتماعيا ، ومنذ أن رد **أرسطو** على هذا الرأى بفكرة التطهير الذى يحدثه الفن فى النفس البشرية . ولعل أول مبحث فى الذاكرة والاحلام هو كتاب **أرسطو عن النفس** ، بل ان **فن الشعر** فى مواضع لم يكن الا تطبيقا لتأملات أرسطو فى النفس البشرية على الأدب والفن . ويكفى أن نذكر من أراء أرسطو فى سيكولوجية الفن آراءه عن الشرخ التراجيدى فى شخصية البطل ، والصدمة التى تعتريه عندما يتبدل به الحال ، أو أن نذكر آراءه فى مسألة التذوق الفنى عند الجمهور عندما حاول تفسير التذوق فى الفن على أساس التوحد والتعاطف بين الممثل والمتفرج فى المسرح . **اى أن ارسطو باختصار شغل بثلاثة امور ما زالت حتى اليوم تشكل عصب المنهج النفسى فى النقد وهى مسألة الخلق الفنى ، والأسس النفسية التى ينبنى عليها العمل ذاته ، والتذوق الفنى .**

بل ان هذا الاهتمام لم يفتر أبدا . فلقد تلقف **هوراس ولونجينوس** هذه النظرات النفسية فى طبيعة الفن وحاولا تطويرها . حتى وصلت هذه النظرات بعد أن تعدلت على **يد اكويناس ، وديكارت ، وهوبز ، وهارتلى الى كولريدج** فأسقطها على الشعر فى كتابه **السير الأدبية** . ولعل هذا هو الذى حدا **بريتشاردز** فى العصر الحديث أن يخصص كتابا كاملا لتطوير نظرية **كولريدج** فى الخيال فى كتابه **كولريدج عن الخيال** .

فرويد وتفسير الأحلام

ثم جاءت الدفعة الكبرى لهذا الاتجاه النقدى التى ما زالت تعيش بيننا اليوم عندما نشر فرويد عام ١٩٠٠ **تفسير الأحلام** ، ثم كتاب **الذات والذات السفلى** ولقد حدد **نقطة الانطلاق الجديدة فى المنهج النفسى فى النقد فكرة التوتر الدائم بين وجهى الحياة النفسية ، بين الوعى واللاوعى** ، او بين الذات والذات السفلى . والذات السفلى هى مختزن الرغبات ، والنزعات ، والغرائز التى تريد أن تنطلق وتعبر عن نفسها فى العالم الخارجى . والذات هى ذلك الجزء من الذات السفلى الذى تعدل خلال التاريخ البشرى من احتكاكه بقوانين العالم الخارجى من خلال الحس والادراك . ومن هنا كانت مهمة الذات أن تفرض نفوذ العالم الخارجى على الذات السفلى ، وأن تكبح جماح شهواتها بحيث تحل فيها مبدأ



الاحساس بالواقع محل دوافع المتعة ، وكان التوتر الدائم بين حياة الوعى وحياة اللاوعى فى الانسان : الذات السفلى تحاول أن تفلت من الرقابة المحكمة التى تفرضها عليها الذات ، والذات تمارس ضغطها عليها وتكبت رغباتها وميولها ونزعاتها • وهذه الطاقات الأساسية اما أن تخضع للعقل الواعى تماما ، أو تعبر عن نفسها جزئيا ، أو كليا فى ظروف غير عادية •

من هذا التوتر ينبع التعبير الفنى • فالذات تحاول ان تسحب الشهوة من الذات السفلى وتحول أهدافها فى العالم الخارجى الى موضوعات ، أو بمعنى آخر أنها تستمد موضوعاتها من تجارب العصور الماضية المختزنة فى الذات السفلى ، وقد ألمح فرويد الى ذلك فى **تفسير الاحلام** حين قال **ان التوتر بين الذات والذات السفلى هو الذى ينتج عنه التعبير اللفظى عن هذا التوتر** ، وان ايجاد المعادل اللفظى له مهمة الذات ، وان الذات السفلى تستعمل تكتيكات مختلفة لكى تخفف من سيطرة الذات عليها ، أو لتسيطر عليها تماما لكى تعبر عن نفسها فى حرية • والفن فى رأى فرويد يسجل التنويعات اللانهائية لاشكال هذا الصراع •

على هذا الأساس يمكن اعتبار الأدب المعادل اللفظى والاستعارى للنفس البشرية وطبيعتها • فمهمة الأدب أن يجد الكلمات التى تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهى الحياة النفسية ، ويعكس التوترات الاساسية ، او الانحرافات ، او الضغوط التى تحدث للطاقات النفسية ، او حالة التوازن بين طرفى الجذب •

طبيعة الفن والفنان

وقد شغل فرويد ويونج ورانك من بين ما شغلوا به فى دراساتهم وأبحاثهم بمشكلة طبيعة الفن والفنان • وقد عنى فرويد بمناقشة طبيعة الفنان فى « **العلاقة** بين الفن وأحلام اليقظة » و « اضافات الى سيكولوجية الحب » وفى كتابه مقدمة عامة للتحليل النفسى الذى يخرج فيه بأن **الفنان انسان عصابى** كما أضاف الى كتاباته النظرية بمناقشاته لبعض الفنانين أمثال ليوناردو دافنشى ، ودستويفسكى ، ولبعض الأعمال الفنية فى اشارته الى هاملت ، وتحليله **للملك لير** وللتراجيديا الاغريقية ، **وبهذا وضع فرويد اسس التحليل النفسى للادب والفن عموما** • ولا شك أنه مما شجعه على العناية بهذه القضايا ما وجده فى الأدب من تبصرات وتأملات تؤيد وجهة نظره فى اعمال شكسبير ، ودستويفسكى ، وديدرو ، وجيته •

وتنحصر المشاكل التى اهتم بها هذا المنهج النقدى فى محاولة القاء أضواء على الفنان وعملية الخلق ، ومشكلة الشكل وتعدد المعنى فى العمل الفنى من خلال مناقشة القوانين النفسية التى تدخل فى تكوينه ، ثم أخيرا مشكلة أثر الفن على جمهوره • وسنحاول الآن أن نعرض لكل على حدة •

نفسية الفنان

أما فيما يتعلق بنفسية الفنان فقد **كان فرويد يرى أن الفنان ذو شخصية عصابية ، وانه يحاول ايجاد حالة توازن بين التوترات داخل نفسه من خلال عمله الخلاق • والنظرية تقوم على اساس ان الفنان حالم يقظة** • ولقد رد بعض النقاد على هذا بأن هذا التفسير يظهر الفنان بمظهر سلبى ، وأن الفنان لو كان مجرد انسان حالم لقنع بأن « يحلم » بكتابة أوهامه وأحلامه • ولكن الشىء الثابت أن عملية الكتابة فى حد ذاتها عملية ايجابية ينشغل فيها الفنان باخراج أحلامه الى عالم الواقع • ومن هنا كانت عملية الخلق أحد أشكال العمل فى العالم الخارجى من جانب الفنان ، كما أن العمل يؤدى الى تغييرات ايجابية فى الواقع الخارجى •

ورغم قصور نظرية فرويد عن تفسير طبيعة الفنان ، الا اننا نجد من بين الفنانين أنفسهم من تأثر بمنهجه ، حتى **ان ت٠س٠ اليوت ينظر الى الفنان على انه يحتفظ فى طبقات تكوينه النفسى بتاريخ جنسه ، ويتصل دائما بطفولته وطفولة الجنس البشرى كله ، بينما يحاول ايضا ان ينفذ الى المستقبل** • ولهذا يرى اليوت ان الفنان أكثر بدائية ، كما أنه أكثر تمدينا وحضارة من معاصريه ، وفى مناقشته للخيال السمعى والبصرى ، وللصور البصرية والصور الذهنية المتكررة فى عمل كاتب ما ، يرى اليوت أن هذه الصور « قد يكون لها قيمة رمزية •• لأنها قد أصبحت تمثل أغوار الشعور التى لا نستطيع أن نسبرها » • **ويدلل**

اليوت على هذا فى مقاله « فائدة الشعر » بأن يشير الى علاقة الحركة الرمزية فى الأدب بالنفس البدائية ، وينتهى من هذا الى أن « **العقلية التى تسبق وجود المنطق يستمر** وجودها فى الانسان المتحضر ، ولكن يصبح الوصول اليها **ممكنا فقط للشاعر أو من خلاله** » . وفى مثل هذه النظرة نستطيع أن نلمح تأثير كارل يونج ونظريته القائلة بأن تحت اللاشعور الفردى وماتبقى من ماضينا وخاصة طفولتنا، يكمن اللاوعى الجماعى ، أو ذكرى ماضى جنسنا البشرى .

أما عملية الخلق الفنى نفسها فقد كان رأى التحليل النفسى فيها أنها تبدأ من ارخاء تحكم الذات فى الذات السفلى . وهناك أشكال أخرى لهذه الاسترخاءات ، كما فى حالة السكر وأشكال الانفصام النفسى والاحلام . ولكن حالة الاسترخاء هذه تتم فى الفنان عن عمد . فالفنان لا شك يدرك الضغوط التى تتعرض لها الذات السفلى من الذات ، **ولكنه يفرض على نفسه حالة الاسترخاء اراديا ، وبهذا يسمح للذات أن تخفف من قبضتها على الطاقة المنبعثة من** الذات السفلى . وصحيح أن هناك من بين الفنانين من لجأ الى مثيرات للخلق ، كالخمر والأفيون والمخدرات ، ومن شأن هذه الأشياء أن تضعف حساسية العقل الواعى ، أو الرقيب الناقد ، وتحرر نشاط الذات السفلى . ومن أمثلة هذا **كولريدج ودى كوينسى** اللذان ناديا بأنه من خلال تعاطى الأفيون أمكن أن تتفتح لهما عوالم جديدة لمعالجتها فنيا . ولكن الأبحاث المعملية الحديثة قد أثبتت أن العناصر الشاذة فى أعمال الشاعرين ترجع الى عصابيتهما وطبيعة تكوينهما النفسى لا الى أثر المخدر عليهما .

ولعل من الطريف فى هذا الشأن دراسة بعض العادات والطقوس التى لجأ اليها بعض الفنانين لاثارة حالة الخلق فى نفوسهم ، فمن المعروف عن **شيللر** مثلا أنه كان يحتفظ بتفاحات فاسدة فى درج مكتبه كى تساعده على **اصطناع حالة الخلق** ، كما كان **بلزاك** يكتب مرتديا مسوح راهب . وبعض الفنانين يتطلبون جوا ساكنا هادئا يساعدهم على الخلق ، بينما لا يستطيع البعض الآخر الا أن يكتب فى جو ملىء بالضجيج كجو المقاهى مثلا . وهناك من بين الفنانين من يفضل العمل ليلا ، وهذا التفضيل لليل – وقت التأمل والأحلام وانطلاق اللاشعور – تقليد رومانسى ، يقابله تقليد – رومانسى آخر استنه **وردزورث** الذى كان يفضل الكتابة فى الصباح الباكر الذى يمثل اشراقة الطفولة . على أن هناك أمثلة أخرى مثل دكتور جونسون الذى سخر من كل هذه العادات وقال ان الانسان يستطيع أن يكتب فى أى وقت طالما أنه قد وطد العزم على هذا . **على انه اذا كان الاتجاه النفسى فى النقد قد اهتم بمثل هذه الأمور ، فلم يكن ذلك الا لاهتمامه بمحاولة الوصول الى حقيقة الشخصية الفنية المبدعة ، وحقيقة عملية الخلق الفنى** .

الشكل والمضمون

والجانب الآخر الذى **يهتم به المنهج النفسى فى النقد اهتماما خاصا هو القوانين النفسية الموجودة داخل العمل نفسه ، ومشكلة الشكل ، وتعدد مستويات المضمون** . ففيما يتعلق بالمشكلة الاولى اهتم النقد بدراسة ما اذا كان الفنان قد نجح فى أن يضمن شخصياته وعلاقاتها تحليلا نفسيا سليما . فنحن نقول عن شخصية ما فى أحد الأعمال انها صادقة نفسيا ، كما نمتدح موقفا ما لنفس هذا السبب. ومن هنا نجد أن بعض النقاد يحللون **راسكولنيكوف** . فى **الجريمة والعقاب** مثلا بطريقة توحى بمعرفة **دستويفسكى** بدقائق علم النفس العملى .

ولكن بعض النقاد يشكون فى قيمة مثل هذه الدراسة علميا ، ويبنون رأيهم على أساس أن **راسكولنيكوف** لاينطبق على النظريات النفسية الا جزئيا . فجريمته الأولى مثلا ليست مبررة تبريرا كافيا ، أى أن الموقف نفسه أهم من الدافع النفسى فى الواقع . وما يؤيد هذه النظرة هو أننا لو دققنا النظر فى روايات « **تيار اللاشعور** » لوجدنا أنه ليس هناك تداع حقيقى للعمليات النفسية والعقلية ، وأن « **تيار الشعور** » كأسلوب أدبى ليس الا وسيلة لتصوير العقل تصويرا دراميا يهدف الى جعلنا ندرك **بطريقة محسوسة** حقيقة بنجى العبيط مثلا فى رواية **فوكنر** ، **الصوت والغضب**، ولكن الأسلوب نفسه ليس علميا أو واقعيا .

ويذهب معارضو هذا الاتجاه الى القول بأنه حتى لو فرضنا أن الكاتب قد نجح فى جعل شخوصه تتصرف بصدق نفسى ،ذا قيمة فنية ، فالكثير من الاعمال الفنية تخرج على معايير علم النفس ، لأنها تدور حول مواقف غير ممكنة واقعيا . ولا شك أن الصدق النفسى يرفع من قيمة العمل فنيا . ولكن هذا الصدق يمكن الوصول اليه بطرق تغاير مجرد المعرفة بعلم النفس . فعلم النفس بنظريته عن العقل وطريقة عمله ليس ضروريا للفن ، وليس ذا قيمة فى حد ذاته .

غير أنه اذا كان الاهتمام بدراسة القوانين النفسية فى العمل الفنى قد لقى مثل هذه المعارضة ، الا أن هناك اعتبارين أساسيين فيما يتعلق بالنقد النفسى للأعمال الفنية، وهما عنصر **الشكل** ، **وتعدد مستويات المعنى** فيها :

والشكل حسب التفسير الفرويدى للفن نتاج الذات ، فالذات وسيلة كبت ، أو وسيلة احتواء الطاقة وموازنة توتراتها ، وضمان لأكبر قدر من الوضوح للجزئيات فى العمل الفنى . **فالسبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا ومفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل اطار الشكل . فالشكل فى الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد** .

والميول الكامنة نحو الشذوذ الجنسى ، والتلذذ بالألم • ومن بين النقاد المعاصرين لا نستطيع بحال اغفال هربرت ريد ، وليونل تريلنج ، وكينيث بيرك ، و ١٠١٠ ريتشاردز الذى تأثر بالسيكلوجية العصابية ، والسلوكية ، والجشتالتية ، ومنهج التحليل النفسى جميعا ، ولعل كتابه **النقد التطبيقى** يحمل آثار كل هذه الاتجاهات بالاضافة الى ملاحظاته الشخصية •

واتجاه **التحليل النفسى** يقوم على أساس أن سلوك الانسان لا يمكن تفسيره ، كما اسلفنا ، على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية ، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحو نحو التعبير الرمزى كما فى الاحلام والفنون الجميلة • وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاواعية وأحلامه بشكل رمزى متسامى ، حتى جاء **ادموند برجلر** بفكرة أن الفنان يدافع عن نفسه لاشعوريا ضد رغباته اللاواعية • وقد قام اتباع هذا الاتجاه بتفسير الاعمال الفنية المختلفة عنطريق قراءة العمل الفنى رمزيا والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان ، ومن خلال هذا القوا كثيرا من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق ومشكلة الخلق الفنى • ويكفى أن نشير الى الاهتمام الذى لقيه **هاملت** من التحليل النفسى ، **والملك لير** ، وبودلير ، **وادجار الانبو** • بل ان هناك محاولات لتفسير الموسيقى فى ضوء اللاوعى كما فى محاولات **بيروتى وماكس جراف** • ولا ننسى محاولة **فرويد** نفسه أن يحلل أعمال **ليوناردو** دافنشى بأن يكشف العلاقة بين حلم دافنشى فى طفولته بالعنقاء ، وموت أبيه وارتباطه بامه ، وتصرفاته مع مساعديه فى الاستديو ، وبين أعماله الفنية •

أما **المذهب الجشتالتى** فيقوم على أساس تفسير العوامل الادراكية الجمالية التى تحكم رؤية جزيئات العمل الفنى أو سماعه ، وتنظيمها فى رؤية كلية • ولكى ندرك الفرق بين هذا المذهب والمذهب السابق نورد هنا تفسيرين لموضوع واحد وهو النحت عند **هنرى مور** المثال الانجليزى ، والتفسيران يلخصهما **دوجلاس مورجان** فى مقاله « **علم النفس والفن** » والتحليل الاول **لفريدريك وايت** أحد اتباع مذهب التحليل النفسى :

ان اشكال اجسام مور بدون انسجة أو أجزاء ناعمة ، فهو يخرج أمعاء أجسامه ، مزيلا الأجزاء المجوفة فى الجسم، تاركا مجرد التكوين العظمى • لقد كان أبوه عاملا فىالمناجم• ولهذا يغوص مور فى تجويف الصدر ، الذى هو ارض غذاء الطفل • ولانه لاشعوريا طفل متوحش ، فهو ينحت فى اللحم ، ويتلمس طريقه داخل أمه بالصورة ، متقهقرا داخل الرحم • ولكن هذا أقل اهتماماته اللاشعورية عمقا • فاكثر رهافة من هذا ، انه يبنى نحته من أجل الخلود • فرسومه وكتاباته تدل على هذه الحاجة الى التغلب على الموت • فكل ما هو وقتى ، وناعم ، يتخلص منه • وكل شخوصه تقريبا نسائية • أليس المنجم هو القبر ؟ وألا يعهد مور بأبيه الى المنجم للأبد ، متلمسا طريقه دوما داخل أمه ؟••

أما التفسير الجشتالتى فيلخصه **مورجان** فيما يلى :

لقد أقضت مشكلة تكوين الانسان مضجع المثالين عدة قرون ، فالجذع المتماسك يتناقض مع الاطراف المتراخية • ومور يحول الجذع الى مجموعة من الشرائط ، وهكذا يجد عاملا مشتركا أعظم للكل • والاشكال التشكيلية ديناميكية: مخروطية ، وهرمية ، وبيضاوية ، .أكثر منها مكعبات واسطوانات • والرءوس التى تحتوى المخ • تتضاءل فىالحجم، والوجوه هادئة ، والبطون تتأكد فى الوضع المنحنى للداخل المميز • والفجوات ، كما يتصورها ، ليست مسافات بينية ميتة أو خاوية ، ولكنها مادية ملموسة بشكل ملحوظ ، كما لو كانت قد ملأت بهواء كثيف •

ومن هذين المثالين يتضح اهتمام التحليل النفسى بدوافع الفنان للخلق ، والحوافز النفسية التى تجد طريقها الىالعمل ذاته ، بينما يهتم الاتجاه الجشتالتى بتحليل جزيئات العمل بغرض الوصول الى الكيفية التى يحدث بها العمل أثره الكلى على ادراك المتلقى وتذوقه للعمل •

أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه **التجريبيين** ، أو السلوكيين ويعتمد هؤلاء فى تحليلهم لطبيعة الفن على قياس سلوك المتلقى ، سواء كان قارئا **أو مستمعا أو متفرجا** ، قياسا رياضيا لمختلف انفعالاته • وأحدث المحاولات التجريبية هى محاولة **نورمان س• ماير** الذى حدد تفسيرا مبدئيا عاما للجماليات ، ووضع نظرية فى الخلق الفنى • ويهتم هذا المنهج بتطبيق تجارب على الجماليات ، وتنقسم هذه التجارب الى الاختبارات للموهبة ، والمعادلات الفسيولوجية ، واختبارات التفضيل •

واختبار الموهبة متقدم فى مجال الرسم والموسيقى ، ويستهدف الكشف عن الامكانيات الاساسية فى الفنون النظرية • أما الاختبارات الفسيولوجية فتهتم بأثر الموسيقى على وظائف أعضاء الجسم • أما اختبارات التفضيل فتهتم بدراسة تفضيل المستمع أو المتلقى لنوع معين من الفن ، ومن بين التجارب التى قام بها **ر•و• بيكفورد** هى أنه اختار خمسا وأربعين صورة تتضمن عشر صفات جمالية ، وعرضها على ثمانية عشر محكما مهتمين بسيكلوجية الفن • وقد درس بيكفورد بعد ذلك الاستجابات المشتركة ليخرج من هذا أن جوهر الفن يتركز فى تصميم الشكل وألوانه ، والشعور الذى يدخل فى التكوين ، وايقاع العمل الفنى •

من هذا يتضح ان كل هذه الاتجاهات النفسية فى النقد تسأل نفس الاسئلة بطرق مختلفة ، وهى أسئلة تدور كلها حول أمور ليست جديدة فى النقد الأدبى والفنى • ولكن الجديد فيها هو طريقة وضع الأسئلة ، وطريقة البحث ، والاجابات التى يصل اليها النقاد •

أمين العيوطى

منهج النقد .. الأيديولوجي

لم تظهر عبارة ـ المنهج الأيديولوجي ـ في قاموسنا النقدى الحديث ، الا حين أطلقها أستاذنا **الدكتور محمد مندور** على المنهج النقدى الذى اصطنعه فى المرحلة الأخيرة من حياته والذى حدد أسسه ، وبلور عناصره ، وصاغ وظائفه فى كتابه « **النقد والنقاد المعاصرون** » • وهو منهج ينهض فى رأيه على أنقاض المنهجين القديمين اللذين تصارعا فى ساحات الأدب والفن طوال القرن الماضى ، وأوائل القرن الحاضر ، وهما : **المنهج التاثرى** ، **والمنهج الموضوعى** • وكان **ظهور هذا المنهج الجديد ثمرة طبيعية من ثمار الفلسفة الاشتراكية ، والفلسفة الوجودية اللتين تسيطران على الجانب الأكبر من الفكر الانسانى فى عالمنا المعاصر** •

ولعل من المفيد أن نذكر هنا ، أن كلمة « **الأيديولوجية** » التى ينسب اليها هذا المنهج النقدى الجديد ، لم تستخدم دائما فى الكتابات الفلسفية والنظرية ـ بشكل عام ـ بمفهوم واحد محدد • فلقد كان « **ماركس** » يعتبر « **الأيديولوجية** » مفهوما يتعارض مع الفكر العلمى الصائب ، ويتحدث عن فلسفته أو منهجه الفكرى بوصفه تخطيا « **للأيديولوجية الألمانية** » وخداعها وزيفها •• **ولكن مفهوم هذه الكلمة تطور كثيرا بعد ذلك • واصبح يشير فى عصرنا ـ على الأقل فى كتابات الماركسيين ـ الى « مجموعة الأفكار والمذاهب والنظريات التى تشكل « البناء الفوقى » لكل طبقة من الطبقات فى لحظة بعينها من لحظات تطورها** » على أن **جان بول سارتر** يستخدم هذه الكلمة استخداما خاصا حين يصف وجوديته بأنها « **ايديولوجية** » ، بينما يتحدث عن الماركسية بوصفها « **فلسفة** » • ومناط التفرقة بينهما ، كما حدده فى كتابه « **نقد العقل الجدلى** » ، « أن الفلسفات تمثل المذاهب الخلاقة العظيمة التى لا يمكن تجاوزها ما دام الزمن التاريخى الذى تعبر عنه لم يتجاوز بعد » وهو قد شهد فيما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين ثلاثة عصور فلسفية هى : عصر ديكارت ولوك ، وعصر كانت وهيجل ، وأخيرا عصر ماركس •• وسارتر يتحدث عن «رجل الايديولوجيا» كشخص أكثر تواضعا من الفيلسوف • كل مهمته « أن يستثمر ما هو سائد ، وأن يقوم بجرده ، ويشيد فيه بعض الأبنية ، وقد يدخل فيه بعض التعديلات الداخلية ، ولكنه لايزال ينهل من الفكر الحى للأموات العظام » • وهذا هو الحال بالنسبة لوجوديته التى يصفها بأنها « مذهب طفيلى يعيش على هامش المعرفة التى عارضها فى البدء ، والتى يحاول اليوم أن يندمج فيها » •

ومهما يكن الأمر ، فان هذا المفهوم يشير فى استعمالاته الشائعة اليوم ، الى الربط بين الفكر النظرى وأسسه الاجتماعية بشكل عام ، وأصوله الطبقية بشكل خاص فى اطار مرحلة بعينها من مراحل التاريخ • ومن ثم فان الاستخدام الصحيح لهذا المفهوم لا ينبغى أن يلتصق باتجاه فكرى دون غيره ، مادامت الاتجاهات الفكرية كلها تمد جذورها بالضرورة فى باطن التربة الاجتماعية ، وتستمد

● تطور مفهوم الأيديولوجيا حتى أصبح يشير فى عصرنا ــ على الأقل فى كتابات الماركسيين ــ الى مجموعة الافكار والمذاهب والنظريات التى تشكل « البناء الفوقى » لكل طبقة من الطبقات فى لحظة بعينها من لحظات تطورها .

● ان الفلسفة التى يؤمن بها المنهج الايديولوجى لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك امر تطورها لظروف حياته وتربيته ، بل هى تلح على أن بزوغ الحسن الجمالى قد تم خلال عملية التطور وخلال عملية الوجود الاجتماعى .

● المنهج الايديولوجى يعتقد انه من المستحيل أن يحيا الانسان فى مجتمع ويكون فى نفس الوقت مستقلا بذاته عنه ، ودرجة هذا الاستقلال لا تتوقف على علو النبرة والحماسة البالغة فى الحديث عن الحرية الفردية ، ولكنها تعتمد على القوى الاجتماعية التى ينتمى اليها الفنان .

أمير اسكندر

غذاءها ونماءها من العصارات الطبقية المتعددة ! **بيد أن البعض يفهم « الايديولوجية » بمعنى « العقائدية » ، وهو فهم قاصر ، لأنه لا يضم كل أبعاد ذلك المفهوم . فالعقائدية تعنى مجرد الارتباط بعقيدة معينة ــ ولعلها تشير فى الكتابات اليومية الجارية الى العقيدة الاشتراكية بالذات ــ بينما يتسع مفهوم الايديولوجية لأكثر من ذلك لأنه يقوم فى الواقع بمثابة الاطار الفكرى الذى تندرج بداخله كافة العقائد والأفكار والمذاهب لكل طبقة من الطبقات .**

وقد يكون من الطبيعى بعد ذلك ، أن لا تقتصر كلمة الأيديولوجية على وصف منهج معين فى النقد الأدبى أو الفنى، لأن كل منهج نقدى فى الأدب والفن هو منهج أيديولوجى طبقا للمعنى الذى نعتقد أنه يشكل محتوى ذلك المفهوم . فلماذا نقول أن المنهج الذى يربط بين الأدب والمجتمع أو بين الفن والحياة ــ كما يقال فى أغلب الأحيان ــ هو وحده المنهج الأيديولوجى .. بينما لا تصف بهذا الوصف سائر المناهج النقدية الأخرى ؟ فطالما أن الفكر مرتبط دائما بالمجتمع فكل فكرة مهما كانت طبيعتها **«فكرة أيديولوجية»** بالضرورة. ينطبق هذا على منهج « ت. س. اليوت » بنفس القدر الذى ينطبق به على منهج « لوكاش » أو « أراجون » أو « فيشر » أو « جان بول سارتر » .. المهم هو : **عن أية أيديولوجية في المجتمع يعبر هذا المنهج النقدي او ذاك ؟**

فى عام ١٩٥٦ كتب « **ت.س. اليوت** » مقالا بعنوان « **حدود النقد** » قال فيه : « لست أدرى أليس ما يبدو على النقد الحديث من ضعف راجعا الى عدم وضوح هدفه والفائدة التى تعود من ورائه وعلى من تعود ؟ فقد يضع كل ناقد نصب عينيه هدفا محددا وينكب على مهمة لا تحتاج الى تبرير، ومع ذلك يضل النقد طريقه ويفقد هدفه » . وكان اليوت يرمى من مقاله الى أن يمنع النقد الأدبى ــ كما يريد أن يفعل الذين يهاجمون المنهج الايديولوجى اليوم ــ من ان يمد ناظريه أبعد من العمل الأدبى الذى يتناوله.. الى البحث عن الأصول .. الى الكشف عن الدلالات الاجتماعية.. الى تحليل العلاقة بينه وبين العصر الذى نشأ فيه. الخ. وهى أمور لا علاقة لها ــ كما يقول ــ بفهم الشعر كشعر أو الاستمتاع به. فالعلم بسيرة « ووردذورث » لازم لفهم « ووردذورث » شخصيا ، ولكن لا ضرورة له ــ فيما يرى ــ لفهم شعره . وهكذا الحال بالنسبة لكل الأعمال الأدبية والفنية . ولكن كاتبا امريكيا هو « **روبرت لانجوم** » رد عليه بمقال بعنوان « **وظيفة النقد مرة اخرى** » قائلا : « كيف يمكن أن يفسر أى شىء الا بشىء آخر ؟ .. لست أدرى ما اذا كان هناك شىء اسمه الشعر البحت ، ولكن ما أنا واثق منه أن ليس ثمة شىء اسمه النقد البحت ، وذلك لأن وظيفة الناقد هى أن يترجم من أسلوب من أساليب التعبير الى أسلوب آخر ، وأن يحلل ، والتحليل هو تطبيق نظريات على شىء ما . من

حسن حظنا أن اليوت نفسه لم يحبس نفسه فى الحدود التى رسمها للنقد الأدبى ، فقد كان نقده دائما مرتبطا بموقف اجتماعى ودينى ، وقد كتب عن هذه الأمور جميعا وبين ما بينها من ترابط ... » !

ولا شك أن الالحاح على هذه النقطة له ما يبرره فى المناخ العام الذى يسود حركتنا النقدية المعاصرة . **فما أكثر مايتهم هذا « المنهج الايديولوجى » بأنه المنهج الذى يختبر العمل الأدبى أو الفنى « من الخارج » ، ولا يرى فيه الا مضمونه الفكرى ودلالته السياسية ضاربا عرض الحائط بالقيم الجمالية التى يتضمنها ذلك العمل** . وما أكثر ماتلصق به النزعة « **التاويلية** » التى يقال أنها تسقط على العمل الفنى أفكار الناقد ، وتقيسه بمقياس اللحظة الاجتماعية الراهنة ، وتركز على تحليل عناصره ، وامتحانها بمعايير غير أدبية وغير فنية . وهى تهم ودعاوى باطلة ، أقل ما توصف به أنها لا تدرك الأبعاد الحقيقية لهذا المنهج ـ بصرف النظر عن بعض تطبيقاته التى يمكن أن تكون خاطئة أو غير دقيقة ـ بوصفه أكثر المناهج النقدية المعاصرة شمولا ، وأعمقها نفاذا الى جوهر الأعمال الأدبية والفنية .

الأسس الفلسفية للفكر الايديولوجى

ولعل التعرض للاسس الفلسفية والجمالية التى يقوم عليها هذا المنهج النقدى هى أصوب الطرق وأقصرها فى نفس الوقت ، للتدليل على **أن هذا المنهج هو الذى يؤمن بوحدة الشكل والمحتوى ، وبالقيم الجمالية بمفهومها العلمى السليم ، وبالفاعلية الحقيقية التى يقوم بها العمل الأدبى والفنى فى الأطار الاجتماعى الذى يتحرك بداخله** .

حدد « **كانت** » فى كتابه « نقد الحكم » الجمال بأنه « الشكل الخالى من الغرض » ، والجميل بأنه ذلك الذى يكون « ممتعا بالضرورة » ، وبصورة كلية شاملة دون مفهوم » والمتعة التى تصاحب ادراك الجميل بانها المتعة التى تكون « مبتوتة الصلة بأية فائدة مهما كانت » . ثم تقدم على أساس هذه المقاييس فميز بين نوعين من الجمال : « جمال حر » ، و « جمال تابع » ويكون الجمال تابعا اذا كان الشىء الجميل يشير الى غرض خاص . ويكون حرا اذا كان منعدم الغرض . وضرب لذلك مثلا بالزهرة .. فالزهرة شىء يتحقق فيه الجمال الطبيعى الحر ، مادمنا لا نعلم شيئا عن طبيعتها ، ولكن الامر يختلف بالطبع بالنسبة لعالم النبات . فبينما لا يملك من لا علاقة له بشئون النبات الا أن يرى فى الزهرة مثالا للجمال المنزه عن الغرض ، فان المتخصص فى علوم النبات يستطيع أن يدرك جمال الزهرة من حيث هو جمال حر ، ومن حيث هو جمال تابع .

ومؤدى هذا كله ، أن «كانت» وهو أول فيلسوف فى العصر الحديث حاول أن يرسى قواعد فلسفة جمالية محددة ، قد فصل فصلا أبديا بين الشكل والمحتوى . وألح على أن شكل العمل الفنى بقوانينه الداخلية الخالصة هو العامل الوحيد فى الحكم عليه بالجمال أو بالقبح . ومن ثم تصبح الزخارف الفنية الخالصة ، وتصميمات الارابسك مثلا هى قمة الجمال الفنى . والواقع أن هذه الشكيلة الجمالية ليست الا انعكاسا لشكلية المذهب الكانتى كله سواء فى نظرته الى الوجود أو المعرفة أو القيم .

ولا ريب فى أن « **كانت** » حين فصل بين « الجميل » و « المفيد » ، وفرق بين « الشكل » و « المضمون » قد أعطى المقدمات الفلسفية لمدرسة « **الفن لعب** » من جانب ، كما مهد السبيل من الجانب الآخر لقيام مدرسة « الفن للفن » . فلقد تبنى « شللر » مقدمات « كانت » فى أن الجمال الحقيقى الحر هو ما خلا من النفع ، وذهب بها الى نتائجها المنطقية ، وهى أن العمل الفنى يصبح بالضرورة لونا من النشاط التلقائى الخالى من الغرض . ومن ثم وحد بين لذة الجمال ولذة اللعب . وجاء بعده « سبنسر » فارتضى هذه النظرية وحاول أن يعمقها فربطها بفكرة التطور ، وبدأ « سبنسر » بالتحدث عن وظيفة اللعب فى تطور الكائنات الحية وقال أن الحيوانات التى تنعم « لحسن تغذيتها » بفيض من النشاط العصبى لابد وأن تشعر بالحاجة الى انفاق هذا الفيض فتلعب . فمتى بقى العضو فى حالة الراحة لمدة طويلة صار اشبه بعمود كهربائى مشحون بطاقة كهربائية متزايدة تتطلب أن تنفق بالعمل. وضرب لذلك أمثلة بالفأر الذى يقرض أشياء لا يمكن أن تغذيه اعمالا لنشاط أسنانه ، وبالهر الذى يشعر رغم الحياة التى وفرناها له برغبة ملحة فى اعمال مخالبه . ومؤدى ذلك أن كل عضو من الأعضاء يجد فى نشاطه متعة ولذة ، ولو كان هذا النشاط غير مقترن بأية فائدة . وشبيه بهذا وضع اللعب عند الانسان . فاذا كان الفن يحدث لنا لذة ومتعة فلأنه انفاق للفائض من قوانا المدخرة . وما يميز اللذة الفنية عنده هى أنها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية وأنها لا تهيء لنا أية منفعة محددة . ولم يقتصر الأمر على « شللر » ولا « سبنسر » ، بل تعداهما الى « ديركايم » العالم الأنتربولوجى ، وزعيم مدرسة الأجتماع الفرنسية ، فلقد جارى « ديركايم » ، افكار سبنسر ، وقال مثله « ان الفن يستجيب لحاجتنا الى بذل طاقتنا دون غرض . وللمجرد اللذة التى يجلبها البذل » .

ومن نفس المقدمات الكانتية انبثقت الصياغة الفكرية لمذهب « **الفن للفن** » فالعمل الفنى عند « هربارت » وهو من أكبر فلاسفة الاستطيقا الشكلية ينقسم الى قسمين : «محتوى» قد تكون له قيمة منطقية أو نفسية أو من أى لون آخر ، و «صورة» هى بمثابة تطبيق للمفهومات الأستطيقية الجوهرية، ولكى يكشف الانسان عن الشىء ذى الجمال أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى . فالمحتوى متغير ونسبى . أما الصورة فمطلقة ، وحرة . ويعتبر « **تيوفيل جوتييه** » اماما من أئمة مدرسة الفن للفن وبعض المؤرخين يعتبره صاحب عبارة « **الفن للفن** » كان جوتييه يقول : « ان حبى للأشياء والناس يتناسب عكسيا

لمخ ما يمكن أن يقدمونه من فائدة » !

ولقد الح جوتييه على أن الشعر لا يحاول البرهنة على شيء • بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا • ذلك لأن الجمال فى القصيدة كما يراه انما يتحدد على أساس موسيقاها وايقاعها • والنتيجة المباشرة التى تترتب على هذه الأقوال جميعا ليست سوى ربط الفن ربطا أساسيا بمبدأ اللعب الذى لا يدع مجالا لاضافة أى هدف مقيد اليه • ومن ثم عزله عن الواقع الاجتماعى الذى ظهر فيه ، وسلبه كل دور وظيفى يمكن أن يقوم به ، فلا يصبح بعد ذلك الا زخارف لفظية أو لونية أو نغمية لا دلالة لها •

ولم يكن هذا الاتجاه الذى ظهر فى القرن التاسع عشر، وما زال يعيش فى أثواب مختلفة فى عصرنا هذا الا تطبيقا أمينا لفلسفة كانت الجمالية • تلك الفلسفة التى لم تكن بدورها الا انعكاسا لمذهبه المثالى فى الوجود والمعرفة ••• لتقسيمه الشىء الى « ظاهر » نعرفه ، و « شىء فى ذاته » لا سبيل لنا الى عرفانه ••• لقوله بأن الفكر يتضمن بذاته شروط المعرفة ، لاعتقاده أن الأشياء تدور حول الفكر — ولا يدور الفكر حولها — ، كما تدور الكواكب حول الشمس ، لتصبح موضوعات للادراك والمعرفة •• والنتيجة التى نستخلصها من هذه المدارس كلها هى : ١ — القول بالطبيعة الذاتية للجمال • ٢ — الفصل ما بين الشكل والمحتوى • ٣ — الفصل مابين الجميل والمفيد •

ما هى وجهة النظر المقابلة ؟ على أى أسس جمالية يستند ما يعرف اليوم باسم المنهج الأيديولوجى فى النقد ؟ وهل صحيح أنه لا يرى فى العمل الأدبى أو الفنى الا محتواه الأجتماعى أو السياسى فحسب ؟ ومن أين تنبثق دعواه بأن للعمل الأدبى والفنى فعال فى اطاره بقدر ما هو منفعل به ؟

الأسس الجمالية للنقد الأيديولوجى :

ولا نحسبنا بحاجة فى هذا الصدد الى التعرض للمبادىء الفكرية العامة التى تستند اليها هذه الأسس الجمالية ، فنقول مثلا **أن هذا المنهج يفترض سلفا أن الوجود فى حركة، وأن التناقض هو لب هذا الوجود فى مظاهره المختلفة ، وان التحول من الكم الى الكيف هو قانون أساسى من قوانين هذا التناقض** •• فتلك مقدمات لا تدخل مباشرة فى صميم ما نهدف اليه من هذه الكلمات •

كما لا نظن أننا بحاجة أيضا الى ان نعيد القول فى الصلة بين الأدب والمجتمع أو الفن والحياة • فلا شك أن هذه العلاقة الحميمة بينهما لم تعد موضع انكار من أحد على الأقل من الناحية الظاهرية • ولقد تكفلت دراسات كثيرة وهامة لا بتأكيد هذه الصلة على أسس فلسفية أو فكرية عامة فحسب ، بل وخلال دراسات اجتماعية وانتربولوجية على درجة كبيرة من الشمول والعمق •• نذكر منها دراسة « بوتشر » عن نشأة الشعر من ايقاعات العمل ، ودراسة « كودويل » فى استقصاء منابع الشعر فى العواطف القبلية ، وفى الوهم البورجوازى حول الحرية الفردية • ودراسة « جورج تومسون » عن نشأة التراجيديا الأغريقية خلال العبادات والطقوس والشعائر القديمة ، وفى اطار نظام ديموقراطى محدد ظهرت فى اطاره عبقرية « ايسكيلوس » • والدراسات الكثيرة التى قام بها عديد من علماء الأنتروبولوجيا حول دور « السحر » فى ظهور الفن •• وغيرها من الدراسات القيمة التى تستهدف بالمنهج العلمى فى الدراسة والبحث ولا تلقى الأحكام بغير سند من الوقائع المادية المعاصرة أو الوقائع التاريخية الغابرة ••

ان ما نريد أن نؤكده فى هذا المجال بشكل محدد هو أولا أن الجمال يصطبغ بصبغة نسبية لا مطلقة ، موضوعية لا ذاتية ، وهذه النسبية والموضوعية تدور فى اطارات تاريخية معينة • وما نريد أن نؤكده ثانيا هو أن الفن — وهو أوسع من محيط الجمال لأنه يتضمن الطبيعة والحياة معا — منفعل وفعال فى المجتمع بمعنى أنه اذا كان يمثل انعكاسا عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة فهو يؤثر فى هذه الأوضاع نفسها ، وأن العلاقة بينهما ليست على أى حال علاقة ميكانيكية مثل علاقة الصورة بالمرآة • وما نريد أن نؤكده ثالثا هو أنه من خلال مفهومات هذا المنهج وحدها يجد الشكل والمحتوى وحدتهما الأساسية • فليست القضية اذن قضية داخل وخارج •• محتوى فى جانب وشكل فى جانب آخر •• وانما القضية هى قضية العمل الفنى ككل ومن حيث هو ازدهار أعلى لشخصية انسانية تعيش فى ظل لحظة تاريخية واجتماعية معينة •

عندما أراد « **بليخانوف** » أن يتحدث عن «**الحس الجمالى**» لجأ الى « دارون » وكتابه « **اصل الأنواع** » • فماذا قال صاحب أصل الأنواع ؟ لقد أكد أن الحس الجمالى ليس قاصرا على الانسان وحده • بل تشاركه بعض أنواع الحيوانات الدنيا فى الأحساس بالمتعة من نفس الألوان ، ومن نفس الأشكال ، ومن نفس الأصوات • ولكن « **دارون** » عالم البيولوجيا لم يستطع أن يعلل ذلك الاحساس • ولكنه أورد فى هذا الشأن بعض الملاحظات الهامة ربما كانت أهمها ملاحظتان :

١ — ليس فى العقل البشرى طبيعة خاصة لتذوق الجميل، لأن هذا التذوق يختلف اختلافا فى الأجناس البشرية المتعددة ، وهو لا يتشابه حتى فى الأمم التى تنحدر من جنس واحد ، وقد يمكن القول استنادا الى الزينات القبيحة ، والموسيقى التى لا تقل عنها قبحا ، والتى تخلب لب اكثر البدائيين أن الملكة أو القدرة الجمالية لديهم لم تبلغ فى تطورها الحد الذى بلغته لدى حيوانات معينة ، وعند الطيور على سبيل المثال •

٢ — عند المتمدينين ، ترتبط مثل هذه الاحساسات الجمالية ارتباطا صميما ، بسياق من الأفكار المعقدة •

وينتج عن ملاحظة « دارون » الأولى أنه يقول بنسبية

الحس الجمالى ، وعن الملاحظة الثانية أنه يربط بين الجمال والطور الاجتماعى • ومعنى ذلك أن البحث فى أصل الحس الجمالى قد خرج من نطاق البيولوجيا اى ميدان علم الاجتماع

ولكن هل من الحق أن الأحساسات الجمالية عند المتمدينين فقط ترتبط بالأفكار المعقدة ؟ ان بليخانوف يجيب بالنفى• ثم يمضى فى ايراد الأمثلة المتعلقة ببعض القبائل الأفريقية ليدلل على أن المشاعر الجمالية عند الانسان البدائى ليست « مرتبطة » فحسب بافكار معقدة ، بل هى يمكن احيانا أن تنشأ تحت التأثير الخالص لمثل هذه الأفكار • وهذه الافكار المعقدة تتحدد وتتشكل فى التحليل النهائى تبعا لحالة القوى المنتجة فى مجتمع معين ، وطبقا لاقتصادياته • ولقد أورد بليخانوف بعد ذلك رأيا لدارون مؤداه أن المفاهيم الاخلاقية عند الناس ـ شأنها شأنمشاعرهم واذواقهم الجمالية ـ ليست مطلقة وأنها تتغير بتغير الظروف التى يعيشون فيها ، وأن الناس ، وكثيرا من الحيوانات لديهم حس بالجميل أو بالأحرى لديهم القدرة على تذوق نوع خاص من المتعة التى نسميها « جمالية » بتأثير أشياء وظواهر معينة • وهذه الأشياء والظواهر فى رأى بليخانوف تتوقف على الظروف التى نشأوا فيها وعاشوا وعملوا • أن طبيعة الانسان النفسية هى التى جعلت من الممكن أن تكون له مشاعر ومفاهيم جمالية • وأما الظروف التى يحيا فيها فهى التى تحدد الطريق الذى تسلكه هذه الممكنات حتى تتحول الى واقع ، وهى التى تكشف لنا لماذا تصبح لانسان اجتماعى معين ـ أو بالأحرى لمجتمع معين أو شعب أو طبقة بالذات ـ ميولا واذواقا ومفاهيم بعينها دون سواها •

ولكن « لوفيفر » يرى أن بليخانوف قد اخطأ حين خلط بين أصل النشاط الجمالى عند البدائيين وبين نظيره عند الأطفال ، كما اخطأ حين خلط بين جوهر النشاط الجمالى فى المجتمعات المتطورة وبين مثيله عند البالغين • وهذا الخلط هو الذى أدى به الى تلك النتيجة • ان الحاجة الجمالية والنشاط الفنى عند لوفيفر لهما منبعهما فى ذلك التيار العميق الجوهرى للنمو الأنسانى ، ان الحس الجمالى ـ أو مجموعة الدلالات الجمالية ـ تتصل تاريخيا بالحس الطبيعى • ان الحاسة التى لم تكن فى البدء سوى وسيلة بيولوجية قد اكتسبت عن طريق العمل ، عن طريق الانتاج المادى ، المحتوى الأسمى والأخصب والأعقد حتى أصبحت قادرة على ادراك أشكال وانماط وتراكيب لا تدخل فى نطاق المعطيات الحسية المباشرة •

وهل ثمة اختلاف بين الرايين ؟ نعم • ان الفلسفة التى يؤمن بها المنهج الأيديولوجى لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك امر تطورها لظروف حياته وتربيته • بل هى تلح على ان بزوغ الحس الجمالى قد تم خلال عملية التطور • خلال عملية الوجود الأجتماعى • عندما فاضت الحواس بمحتواها الفنى • ومعنى ذلك ان الحسالجمالى يستعيد هنا جدليته • انه ليس عنصرا ثابتا أو طبيعة خاصة • انه فى المقام الأول « عملية » ترتبط بالحاسة ، وبالعالم الخارجى • بعضو العمل وبالعمل الأجتماعى •• عملية جزئية صغيرة تنمو خلال عملية نمو الوجود الأنسانى الأكبر والأشمل •

وهذا بدوره يقودنا الى طبيعة الجمال نفسه • فهل الحس الجمالى هو الذى يحدد الجمال أم أن الجمال هو الذى يحدد الحس الجمالى ؟ وليس هذا السؤال الذى يلقى فى ميدان الفلسفة الجمالية الا صورة أخرى من السؤال الذى يلقى فى مجال الفلسفة بشكل عام : هل وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم أم أن وجودهم هو الذى يحدد وعيهم ؟•• ولقد أجاب « ماركس » فى مقدمته الشهيرة لنقد الأقتصاد السياسى على هذا السؤال قائلا : ان اسلوب انتاج الوسائل المادية للوجود هو الذى يضع الشروط لعملية الحياة الأجتماعية والسياسية والعقلية بكاملها • فليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على الضد من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » • ونفس الأجابة يمكن أن تقال فى الرد على السؤال الجمالى : **الجمال هو الذى يحدد الحس الجمالى ، وليس الحس الجمالى هو الذى يحدد الجمال •** ولكن هذا لا يعنى ان كلا العاملين منفصلين أو ان أحدهما نتيجة عن الآخر • فالواقع أن ثمة علاقة جدلية بين الأثنين• فمنذ انبثق الحس الجمالى وهو يطور تصوره عن الجمال وبالتالى يطور من جوهره نفسه • فالوعى أيضا يمكن أن يؤثر فى الوجود الذى انبثق عنه • بل هو يستطيع أحيانا أن يقوده فى ظل ظروف تاريخية محددة•

موضوعية المنهج الايديولوجى

والى أى شىء نخلص من هذه الأقوال ؟ **ان الجمال عند اصحاب هذا المنهج موضوعى بنفس القدر الذى هو به اجتماعى • ومعنى ذلك أنه نسبى ، ولكن نسبيته لا تنتمى الى الذات المفردة بل ترتد اصولها الى طبيعة كل عصر ، وحركة التاريخ •• وصيرورته •**

واذا كانت هذه الفلسفة الجمالية قد ردت للجمال طبيعته الموضوعية فهى أيضا قد أعادت للشكل محتواه الذى جرده منه « كانت » • ولقد كان هيجل قد رفض شكلية «كانت» سواء فى نظرته الى الوجود أو فى فكرته عن الجمال • وشجب مفهوم كانت عن « **الوجود الظاهرى** » ، و « **الوجود فى ذاته** » •• واعتبر الوجود كلا واحدا متطورا ، واهتم بالتمالى شطرى الجمال واعتبرهما كلا واحدا متطورا كذلك • ولكن خطيئة هيجل لكبرى هى أنه اعتبر حركة الوجود الجدلية وتطوره مظهرا من مظاهر الفكرة أو « الروح المطلقة » التى يفترضها « هيجل » وراء الوجود أو على الأصح يعتبر الوجود تجسدا لها • ومن ثم ، عندما انداحت هذه التهويمات الصوفية من منهج هيجل وتحددت معالم المنهج الجدلى على أسس واقعية كان معنى ذلك أن الشكل الذى كان مظهرا تتجسد فيه الروح المطلقة قد أصبح المظهر الذى يتجسد فيه الواقع الخارجى والعالم المادى• واذا كانت هذه الفلسفة الجديدة تقول بأسبقية المادة على الفكر أو الوجود على الوعى كان معنى ذلك تأكيد اسبقية المحتوى على الشكل من جانب ، وتأكيد وحدتهما الجدلية من جانب آخر •

وإذا لم يكن الجمال مجرد شكل فارغ من الدلالة والمعنى، بل هو أساسا « معنى » يتخذ له صورة خاصة ، ودلالة تبحث عن نسيج بعينه ‥ فهل صحيح اذن أن الفن يقف على الطرف المناقض للمنفعة ؟

الواقع ان القول بان النشاط الفنى هو مجرد وسيلة لتصريف الطاقة الزائدة يكشف عن خاصية أساسية من خواص الفكر المثالى وهى عزل الظاهرة عن واقعها ٠ لأن مغزى هذا القول هو أن الفن مجرد نشاط ذاتى عشوائى يقوم به الفرد من أجل نفسه ويخضع فى القيام به لآلية بيولوجية صارمة ٠ والفلسفة التى تقول بان وجود الناس الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم تذهب فى هذا القول الى نتائجه المنطقية وتؤكد أن الفن من حيث هو شكل من اشكال الوعى الاجتماعى ، فهو ينبع من الوجود الاجتماعى مستهدفا غرضا اجتماعيا ٠ ومن ثم كان الفن يتضمن دائما موقفا من الواقع الخارجى ٠ بيد أن الفلسفات المثالية تغفل دائما هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى ٠ وهذا الاغفال يؤدى بها الى النظريات المختلفة التى تجد تعبيرها الأكمل فى الصياغة القائلة بالفن للفن ٠ أما الفلسفة التى تؤمن باجتماعية الفن وتعتبره متضمنا بالضرورة موقفا ما من الحياة والمجتمع فهى تضع فى مقابل نظريات الفن للفن بكل صورها وأشكالها نظريتها الخاصة بالفن المنحاز ٠ تلك النظرية التى يفضى اليها افضاءا منطقيا تحليلها المنهجى لعلاقة الفن بالواقع من حيث هو شكل من اشكال الأيديولوجية التى تقوم على قاعدة تحتية معينة في كل مجتمع من المجتمعات ٠ وكما قال « ارنست فيشر » فى مقاله القيم عن « مشكلة الواقع فى الفن الحديث » : « لا يكتفى الفن بأن يعكس الواقع ، فهو ينحاز من أجل شىء ما أو ضده ٠ ان مرآة الفن ليست باردة الحياة ولا جامدة ٠ ولا يمكن أن يكون للفن الموضوعية التى يتصف بها جهاز علمى ، لأنه لا يكتفى بالمراقبة ، انه يشارك ، وبدون هذه المشاركة ذات الحدة العاطفية لا يوجد فن » ٠

الأدب وقضايا العصر

فأين نضع الانسان اذن ؟ أين تلك القيمة المطلقة التى طالما تحدث عنها أصحاب المناهج الشكلية فى الفن ؟ سيقول « **سارتر** » : « اننا نؤكد عاليا ، ونحن أبعد ما نكون عن النسبية ، ان الانسان مطلق ٠ لكنه مطلق فى ساعته ٠ فى بيئته ٠ على أرضه ٠ ان ما هو مطلق ، ان ما لا تستطيع الف سنة من التاريخ أن تدمره ، هو « هذا » القرار الذى ماله من بديل أو من شبيه ، الذى يتخذه الانسان فى هذه اللحظة فيما يتعلق بظروفه » ‥ فاذا قيل له أليست هذه هى المرحلية بعينها حتى ولو تزيت بثوب مطلق ؟ قال : « اننا لا نخلد بالركض وراء الخلود ، فنحن لن نصبح مطلقين لأننا عكسنا فى كتاباتنا بعض المبادىء المجردة ، الفارغة والباطلة بما فيه الكفاية لتنتقل من قرن لآخر ، بل لأننا حاربنا بتفان فى عصرنا ، ولأننا احببناه بتفان ، وقبلنا أن نفنى كليا معه » ٠

ومع ذلك ، كان ناقدا انجليزيا مثل « **ستيفن سبندر** » يجيب على مجلة انجليزية تسأله عن رأيه فى « **العلاقة بين الأدب والقضايا الحيوية للعصر** » قائلا : « لا زلت أشعر أن الكاتب لا يكون أكثر معاصرة اذا ما انغمس فى الصراعات الاجتماعية المعاصرة ٠ على العكس ، فان هذه الصراعات قد تبدو فى المدى الطويل هى الأشياء التى صرفته عن الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة بالنسبة لعصره ، وبالطبع بالنسبة لسائر العصور » ٠

ولكن « سبندر » لم يقل لنا ما عساها تكون هذه الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة من الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها ٠ قسما كبيرا أيضا من جيل اكتفى بأن أحال الكاتب على « ضميره الخاص » ، وأشار عليه بأن يتعامل مع الواقع الذى يعرف عنه اكثر من غيره ٠ وتركنا نستخلص من كلماته أن تلك « الحقيقة الأكثر جوهرية » هى عند الكاتب الذى نبذ الصراع الأجتماعى ، شرائح الحياة المقددة من جفاف العزلة ، والأحساسات والمشاعر التى انقطعت صلاتها بتيارات الحركة العارمة التى يتدفق بها العالم من حوله ٠

والغريب أن هذه السلبية الكاملة ازاء الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها قسما كبيرا أيضا من جيل الشباب فى الغرب ٠ ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية واتجاهات اليأس والعبث والشك والحيرة تطفو على سطح الحياة الأدبية والفنية بشكل لافت للنظر ودافع الى التأمل العميق ٠ ولعل الكتاب الذى أصدره مجموعة من الكتاب الانجليز الشبان بعنوان « اعلان » ويضم مجموعة من مقالاتهم يؤكد هذه المعانى خير تأكيد قال « **كولن ولسن** » لقد شهدنا ما كفانا من هذه الانسانية وتقدمها العلمى ٠ انهما لم يجلبا لنا شيئا ‥ سوى العزلة التى تحيا فيها الجماهير ، والفشل والاحباط ، والحروب التى تتفجر بشكل دورى ‥ » ! وقال كاتب آخر اسمه « **بل هوبكنس** » « ان أسباب هذا الضنى والنفاد والتهافت الذى نعانيه موجود ومفصل فى أرشيف السنوات الخمسين الماضية ـ القومية ، الشيوعية ، الاشتراكية ، النازية ، الفوضوية ، وذلك التفكير التلفيقى الذى يقول لنا أن السعادة الأنسانية تمثل هدفا ملائما نسعى اليه ‥ » ! وقال كاتب ثالث اسمه « **ستورت هولرويد** » « ان تلك الثقافة العلمية الانسانية التى سادت أوروبا فى القرون الثلاثة الماضية ، قد نفثت فى كل فرع من فروع الفكر سمومها ‥ » !

ماذا تعنى هذه الكلمات ؟ انها بلا شك تكشف عن عجز كامل ازاء التناقضات الاجتماعية التى تطحن العصر ٠ انها نفوس لا تتغذى الا بالشك ٠ لا تعرف أن الخير مستحيل اذا لم نتقدم لادانة الشر ٠ وأن الخير مستحيل أيضا اذا كنا لا نرى فيما حولنا سوى الشر ٠ انهم يفتقدون القدرة على فهم العالم الذى يحيط بهم ، وفهم الانسان الحقيقى الذى يكافح ، ويعانى ، وقد ينهزم ، ولكنه لا يفقد أبدا القدرة على مواصلة الصراع من أجل النصر ٠ والنتيجة ‥ كما رأينا ، العبث واليأس والحيرة والشك ٠ ورغم الشعور الواهم بأنهم فوق التناقضات ، وفوق الصراعات ، وفوق الطبقات ،

تطويهم هذه التناقضات ، وتطحنهم ، وتزيد نفوسهم الممزقة .. تمزيقا .

والمنهج الأيديولوجي يعتقد أنه من المستحيل أن يحيا الانسان في مجتمع ويكون في نفس الوقت مستقلا بذاته عنه . ودرجة هذا الأستقلال لا تتوقف على علو النبرة ، والحماسة البالغة ، في الحديث عن الحرية الفردية . ولكنها تعتمد في تحليلها الأخير ، على القوى الأجتماعية التي ينتمي اليها الفنان والتي يرتبط بايديولوجيتها بوعي أو بغير وعي. والسؤال دائما هو : حرية الفنان بازاء أي شيء ؟ وبمعنى آخر : ما الذي يريد الفنان أن يتحرر منه ؟ ان الصيغة السهلة المبسطة للأجابة على هذا السؤال هي التحرر من كل ضغط أو املاء أو اكراه لضميره الذاتي . ولكن ربما كانت هذه الأجابة لا تقل في الوهم عن فكرة الصعود فوق الطبقات والصراعات الاجتماعية جميعا . فطالما أن الفنان في مجتمع فمستحيل عليه أن يقف على خط الأستواء الوهمي بين القوى المتصارعة . ومن الخير له أن يفهم ذلك . ومن الخير له ، أبعد من هذا ، أن يدرك أن الاستقلال الحقيقي لا يكون بالتحرر من سلطات الكبت فحسب ، بل وأيضا من سطوة الرأسمال ، ومن الحرفية والمهنية الضيقة ، ومن الفردية الفوضوية .. فسلطات الرقابة يمكن أن ترفع بقرار من الدولة.. ان أمرها بسيط وواضح للكل. ولكن ماهو بحاجة الى مزيد من التوضيح والكشف هو التحرر من تلك الفردية البورجوازية . ولا سبيل اليه الا بتحرير « عقلية الكاتب » نفسها. وهو لن يكون حرا في خاتمة المطاف الا بفهم القوانين التي تحكم الحياة ، بفهم طبيعة العملية التاريخية ومسارها ، وبالوقوف عندما يدعو داعي العقل والقلب الى جانب القوى المتقدمة في كفاحها الانساني النبيل من أجل السعادة ، وتحقيق الأمل في عالم اكثر كمالا وعدلا .

ولطالما وجهت الأتهامات الى هذا المنهج من هذه الزاوية بالذات . ولطالما قيل أن هذه الكلمات لا تعني سوى الضغط والأكراه والأملاء ولوى عنق الفنان ودفعه دفعا الى أن يكون مجرد داعية أجوف لافكار سياسية . انهم يقولون دع القارىء يختار ما يريد . أتركه لضميره وحده . الأدب أو الفن الذي يتجاوب مع الجماهير هو وحده الذي يعيش . وهي أقوال تنسى وظيفة الأدب والفن في تعليم الجماهير ، ورفع مستواها الفكري والعاطفي ، وتوجيه اهتمامها نحو الأنفع والأرفع . انها باختصار تنسى أن الكاتب والفنان قائد فكري وموجه عاطفي لوطنه وشعبه . ثم هي تحاول تصوير القضية كما لو كانت « الزاما » من الخارج ، وتعسفا « دوجماطيقيا » ، وفرضا لفكرة أو مذهب أو اتجاه ، **وتنسى أن هذا المنهج يؤمن ايمانا عميقا بالالتزام الواعي ، والفهم المستبصر ، والتوضيح والكشف والحوار الفكري قبل كل شيء .**

الفنان حر . حسن ! ولكنه مسئول أيضا ! ان هاتين الفكرتين متضايفتان . لا وجود لاحداهما الا بوجود الأخرى. **ولن تكون هناك ابدا « حرية الأبداع » ان لم تقم الى جانبها بالضرورة « مسئولية الأبداع » .**

ولا حاجة بنا الى القول ، أن المنهج الايديولوجي لايفترض أسلوبا واحدا في التعبير الأدبي والفني . فالثراء والتنوع والخصوبة التي كشفت عنها الأعمال الأدبية والفنية التي تستلهم مفهوم الواقعية الأشتراكية ، خير دليل عملي على أن هذه الواقعية ليست أسلوبا محددا في التعبير ولكنها منهج واسع الأفق ورحب . فالمنهج يعني الوحدة ، والأسلوب يفيد التنوع والتعدد في أشكال الفن . واذا قلنا أن المنهج هو « الجنس العام » فالأشكال الفنية تقوم بمثابة « الأنواع » التي تتفرع عنه . ولقد حدث هذا دائما في كل العصور الأدبية . **بلزاك وفلوبير** كانا ينتميان الى ما اصطلح على تسميته « بالواقعية النقدية » ولكنهما قد اختطا في التعبير أساليب مختلفة تماما . ونفس الأمر ينطبق على «**تولستوى**»، و « **دوستويفسكى** » فعلى الرغم من انتمائهما الى تلك الواقعية النقدية فان أسلوبيهما في التعبير كانا متباعدين الى حد أن بعض النقاد يعتبرانهما متناقضين . وفيما يعرف باسم الواقعية الاشتراكية تجد نفس الأمر . وكما قال **برتولت بريخت** : « لا شيء يتلاءم مع الواقعية الاشتراكية الا مفهوم الرحابة لا التضييق والخنق . وعندما نرى تعدد الأشكال التي يمكن أن تستخدم في تصوير الواقع وتمثيله، نوقن أن الواقعية بشكل عام ليست مشكلة شكل من الأشكال فليس أخطر على مفهوم الواقعية العظيم من أن تحتكره بعض الأسماء القليلة ، مهما كانت لامعة ، أو أن نعتبر قلة من الأساليب التعبيرية هي وحدها التي تشكل المنهج الأبداعي الممكن » .

المفهوم الواقعي الذي **يؤمن به المنهج الأيديولوجي مفهوم** واسع ورحب . ولكنه في **نفس الوقت ليس نهبا للميوعة** الفكرية أو الخلط . انه **يضم بين جوانحه كل فن وأدب** يعترف بوجود الواقع الموضوعي **ويجتهد في عرضه عن طريق** أكثر الوسائل والأساليب تنوعا . وكما قال « **فيشر** » « كل فن يخدم الحقيقة يعد فنا واقعيا ، وكل فن يغرق الواقع في ضباب الغموض والألتباس ويزور الواقع يعد فنا معاديا للواقعية » . ومن الخير أن نعترف اليوم أن تصوير الواقع المعاصر قد أضحى غاية في الصعوبة وأكثر تعقدا عن ذي قبل. ولكن لا مجال مع ذلك للمساومة حول هذه القضية . ولامحل لقبول فن أو أدب هجر الواقع الاجتماعي ، وضاع في متاهات العبث واليأس والحيرة والشك وفقدان الأتجاه . **لا سبيل الى الترحيب بفن لا يخدم قضية الانسان الذي يجهد في أن يجعل من العالم مملكة لفكره وارادته وطموحه** . وثمة اكثر من طريق يؤدي الى هذا الهدف . واكثر من شكل فني يتيح التعبير عما هو جوهري في الواقع ، وأساسي في حركة الأشياء .

ان معركة حادة يدور رحاها على صعيد الفكر والفن في عالم اليوم . وليس سوى الواهم أو الحالم الذي يتصور نفسه فوق الصراعات . ان قوى الأمل والمستقبل تقف على ضفة ، وقوى اليأس والتخلف تقف على الضفة الأخرى .. ولا زال السؤال اليوم مطروحا ، كما كان في الماضي ، « على أي ضفة من الضفتين ، تقفون الآن أيها المثقفون ؟ » ..

أمير اسكندر

٥

جورج بمبيدو

الرئيس الفيلسوف

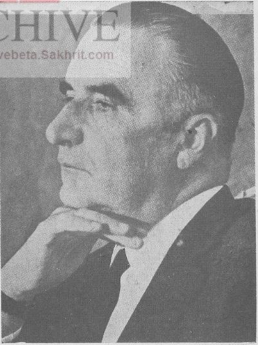
◆ الرواية الجديدة شيء جديد يجذبني ويستهويني .

◆ أحب الفن التجريدى لانه نتاج عصرى

◆ انى أرثى لانحسار المد اليونانى واللاتينى

◆ الا يمكن للتليفزيون أن يلعب دورا ثقافيا أهم من ذلك ؟

◆ « البوب آرت » رد فعل طبيعى، ولكن لماذا ؟



لا شك أنه من الصعوبة بمكان تقديم أسئلة الى رئيس وزراء كتلك التى تقدم الى ناقد أدبى أو حتى الى فيلسوف .. ولا شك أيضا أنه من الصعوبة بمكان أن يتقبل الرئيس مثل هذه الأسئلة وأن يجيب عليها .

ولكن الحاصل على الأجريجاسيون في الأدب ومؤلف كتاب « مختارات من الشعر الفرنسى » أعنى جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا لا يجعل من الاجابة على عشرين سؤالا أدبيا وفنيا أمرا عسيرا . فهو صديق للفنانين ومحب للفنون قبل أن يكون رئيسا للوزراء .

◆ سئل بمبيدو عن ضرورة تطوير الآداب والفنون وما اذا كان قد حدث أى تطور بعد أن نشر كتابه عن الشعر عام ١٩٦١ فقال :

ليس ضروريا أن يجد الجديد خلال خمس سنوات أو كل خمس سنوات ، والواقع يؤكد أن عصور الادب والفن الذهبية لم تعرف اكثر من تغير واحد أو اثنين أو ثلاثة على اكثر تقدير .. وعلى هذا لم يحدث تغيير فى مجال الادب او الفن خلال السنوات الخمس الاخيرة باستثناء فرع الفنون التشكيلية التى هى أخصب الفروع وأنشطها وأكثرها تغيرا وتطورا .

◆ وأجاب الرئيس الاديب على سؤال عن الرواية الجديدة ومدى ما قدمته من جديد بالنسبة للقارىء نتيجة لتركيزها على تناول الحياة تناولا سيكولوجيا بطريقة التداعى الحر واللا وعى فى الواقع ، فقال :

انى أميل وأفيد كثيرا من الرواية الجديدة ، وهى ليست وليدة السنوات الخمس الأخيرة ، فمولوى لبيكيت كتبت سنة ١٩٥١ ، و « الأساتيك » لروب - جرييه كتبت سنة ٥٣ و «الجدول» لميشيل بوتور سنة ٥٧ وهذه هى أهم أعمال الرواية الجديدة .

ولكن بالنسبة لاثراء القارىء فلا أعتقد أن الرواية الجديدة قد حققت ذلك وخاصة من ناحية التكنيك

فالتكنيك يتوقف على موهبة الكاتب كما أنه يختلف من كاتب الى آخر على الرغم من اندماجهم جميعا تحت لواء موجة جديدة واحدة ، فبيكيت وبوتور وروب جرييه وأيضا مارجريت دورا وناتالى ساروت قدموا تكنيكا جديدا لا أظن أنه أساس موجتهم الجديدة ٠٠ ان الجديد حقا هو محاولة الاهتداء الى طريقة خاصة فى الوصف ٠٠ أو بمعنى أصح طريقة خاصة فى الرؤية ٠٠٠ رؤية ماذا ؟ رؤية العالم الذى بداخلنا وليس العالم الذى يحيط بنا ٠ ان آخلد موضوعات الادب ، فى اعتقادى ، هو الانسان ، طبيعته وصراعه وقدره ومصيره ٠ فما هى الجهود التى بذلت من أجل اكتشاف الجديد فى دراسة الانسان ؟

نحن نرى أن الروائيين التقليديين قد وضعوا أنفسهم مكان المشاهدين ، يسجلون ما يرون وينقلون ما يحدث وما يقال ٠٠ ولا تتركز موهبتهم الا فى اقحامنا داخل متاهات النفس الانسانية وسراديبها ٠ ثم أن المؤلف سواء كان شخصية من شخصيات الرواية أو هو كل الشخصيات، يصور بطرقه المختلفة ، كالمونولوج الداخلى أو غيره ، هذه الشخصيات كما ترى أنفسها أو كما يراها الآخرون ٠ وفى الحالتين فان المؤلف يسلك طريقين فى وقت واحد ، تصوير الأفعال وتصوير الافكار ٠

أما ما هو أهم من ذلك ، فنجده فى الرواية الجديدة وفى الفن الجديد عموما ٠٠ وهو طريقة التناول الفنية٠ ان الديالوج فى أفلام جودار مثلا يقوم على تسجيل المحادثات والأحداث الدالة فى الوقت الذى تبدو فيه وكأنها ناشئة عن طريق المصادفة ٠ وهكذا فى الرواية الجديدة ، نجد الكاتب يصف ماتراه عين الكاميرا ، أى يصف أفعالا وحركات ، دون أن يشرحها أو يعللها ولكن تتابع هذه الأفعال وتلك الحركات ينتهى الى اعادة الحكم على الشخصيات وخلق جو من شأنه التعبير عن رؤية الانسان والحياة ٠

ان الدقة فى « الغيرة » لروب ـ جرييه مثلا ، تكاد تجعل العين المسجلة هى عين الشخصيات الدرامية نفسها٠ ولهذا فان الفكرة القوية هنا تنشأ من التناقض بين عدم التأثر الظاهرى بالرؤيا الميكانيكية الخالصة وقوة المشاعر الصريحة الواضحة ٠

ونجد فى الرواية الجديدة أيضا ، أفكارا أو قضايا اخرى مثل التتابع التاريخى والتكرار ٠٠ ولكن فى الرواية الجديدة عامة شيئا غريبا يجذبنى ويستهوينى !

وأضاف بمبيدو قائلا : أما فى الرواية التقليدية فنجد أن القضايا لا تكون الا « اكسسوارا » ٠ فالكاتب يحكى قصته بالطريقة الطبيعية ويجتهد فى ذلك ويظل يكرر نفسه معتمدا فى نجاحه على الموهبة ٠٠ ولهذا نجد أن فرنسواز ساجان ليست الا امتدادا أو تكررا لمدام دولافاييت أو بنجمان كونستون ٠ على أن هذا لا يعنى أن كل من سار ويسير على قواعد التراجيديا الكلاسيكية يصبح مثل راسين !

● وهل ثمة تفكير خاص أو روح معينة تجمع المبدعين فى شتى المجالات حول اتجاه واحد ؟



هل بيكيت ظاهرة من ظواهر هذا العصر !

لا شك أن الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية قد سيطرت فى وقت واحد على الادب والفن فى يوم ما كما هو الحال فى هذه الايام الا ان التأثر غير المباشر والحضارة التى أصبحت عالمية ولم تعد محلية أو قارية بأى حال من الاحوال ثم الرغبة فى التجديد المستمر الذى تفرضه التجارة على فنون مثل السينما والتصوير وحتى الأغنية ، كل هذا يجعل من الصعب توافر الوحدة والبقاء لمذهب بعينه ٠

● وسئل الرئيس الفيلسوف عن دخول الفلسفة فى النقد الادبى ٠٠٠ والضوء الجديد الذى القته الماركسية ومدرسة التحليل النفسى على دراسة الاعمال الادبية على أيدى الان وباشلار وسارتر ثم ستاروبنسكى وجولدمان وبارت وجون ـ بول ويبير ٠٠ كما سئل عن الصراع الدائر بين القدامى والمحدثين حول ذاتية الفنان وجماعيته، فأجاب قائلا :

ان الماركسية قد عمقت فعلا معرفتنا بالاعمال الادبية على اعتبار أنها نتاج المجتمع كما أن مدرسة التحليل النفسى أضاءت أعماق الكاتب الواعية وغير الواعية تجاه عمله الادبى ٠ ولذلك فانهما لا يتعارضان بل هما «يتكاملان» ولا يكفى ان يكون الكاتب فيلسوفا حتى يصبح ناقدا ، بينما لا بد لكى يصبح ناقدا ان يكون على شىء من الفلسفة ٠ والفنان الحقيقى هو نتاج المجتمع ٠

● وسئل الرئيس الفنان عن رأيه فى الفن التجريدى فقال :

أحب الفن التجريدى لانه نتاج عصرى ٠ فرفض « الموضوع » فى النصف الأول من القرن العشرين كان نتيجة الملل والحاجة ، الحاجة الى شىء آخر غير الموضوع ٠ واليوم نجد أن كبار الفنانين التجريديين لديهم القدرة على الحلم والشعر : موندريان وستايل وبول كلى وميرو ٠٠٠ الا أن الفن التجريدى ينحسر مده اليوم تاركا الميدان لغيره من المذاهب الفنية سواء كانت طليعية صاعدة أو مرتدة الى القديم ٠ لقد أحببت لوحات لمارتيال رايس على الرغم من خلوها من التجريد ويجب القول بأن « البوب آرت » هو رد فعل طبيعى لاندثار « الموضوع والشكل الانسانى » اللذان سادا المرحلة السابقة على الفن التجريدى ٠

وأبدى رئيس الوزراء المثقف أسفه العميق على إنحسار المد اليونانى واللاتينى كمنابع للثقافة الحقيقية وذلك فى شتى مراحل التعليم ٠٠ ولكنه عاد فأكد وجود عقول مؤمنة بالثقافة الكلاسيكية ، قادرة على الاحتفاظ بها واعادة تدعيمها بعد أن تلاشت أو كادت ٠٠

ورأى أن الامل معقود فى الاقبال على هذه الدراسات الكلاسيكية على الفتيات لا على الشبان ، فالمرأة ليست مغرضة ذهنيا كما أن روحها الشفافة لا تحتمل الهندسة مثلا أو العلوم بوجه عام ، لذلك فهى تهتم بالثقافة الأدبية اكثر من الثقافة العلمية بعكس الرجل ٠٠ هذا على الرغم من عدم تفوقها على الرجل فى كلا المجالين ٠

● وردا على سؤال عن الدور الثقافى الذى يمكن أن يلعبه التليفزيون فى وقتنا الحاضر ، أجاب رئيس الوزراء المسئول قائلا :

لم يمض على وجودى بالوزارة غير أربع سنوات وأربعة شهور ومع هذا فانى أعمل منذ اللحظة الاولى على نشر التعليم عن طريق الاذاعة والتليفزيون فأنا مؤمن بأن وسائل الاعلام وخاصة الاذاعة والتليفزيون بالذات قادرة على أن تلعب هذا الدور الثقافى فى نقل الثقافات الاكاديمية التى تتصل بالعلوم الانسانية الى عدد اكبر من المنتفعين المرتبطين والهواة ٠ وأعتقد أن هذا المشروع الكبير والهام سوف يتحقق فى القريب وبعد مجهودات ليست يسيرة لاتصاله بعديد من الوزارات والمسئولين الذين يشتركون فى تنفيذه ٠

● وأثير موضوع المتاحف التى أصبح اسمها يطلق على كل ما هو منسى وقديم ٠

فأكد بمبيدو أن وزير الثقافة الفرنسى أندريه مالرو يبذل جهودا غير عادية فى هذا الميدان لانه أولا وقبل أى شىء محب للفنون والفنون التشكيلية بوجه خاص ، فاذا كانت المتاحف تفهم فى الماضى على أنها معابد للفن فان مالرو يحول هذا المفهوم الخاطىء الى المفهوم الحقيقى جاعلا من المتاحف والمعارض أماكنا طبيعية للفن ٠٠ واذا كانت المعاهد الفنية فى الماضى قليلة ونادرة فان حركة انشاءات واسعة رفعت من عدد هذه المعاهد ٠٠ أما بالنسبة لتوسيع دائرة الدراسات الفنية فان مالرو لم يجعلها قاصرة على هذه المعاهد بل أدخلها فى المهرجانات السنوية كمهرجان آفينيون واكس وبوردو وبوزانسون وسارلا وغيرها ٠٠ بالاضافة الى نقل الطلبة فى رحلات منتظمة ومنظمة الى المتاحف مع العناية بالشرح على الطبيعة ٠٠

وفى مجال « العمارة » فاننا نجد معماريين كبار من أمثال برنار وجيليه وبوبيون وزيرفوس ، قد عنوا بالاماكن العامة والمبانى الحكومية باضافة المسحة الفنية كعنصر جديد الى هذه المنشآت التى لم يكن يعنى بها من قبل ٠

وقد طلب بمبيدو من الصحافة ان تساعد الوزير على نشر وتدعيم هذه الثقافة الفنية المهملة كما ناشد المدارس والمعاهد والجامعات ان تدرج فى جداول دراساتها الصيفية مادة الفنون بطريقة مسلية ومحببة وليس بطريقة جافة ومنفرة ٠

وأشار بمبيدو الى احدى الوسائل الناجحة فى مجال الدعاية الفنية وهى الميداليات التى تصبها والعملة التى تسكها هيئة النقد وتمثل وجوه الفنانين والكتاب ٠٠ أصدرت هيئة النقد أخيرا ثلاث مجموعات من هذه الميداليات ، المجموعة الاولى للفيلسوف ليبنز والموسيقى باخ ٠٠ والمجموعة الثانية لبوتيشلى وجروز وفيليبينو ٠٠ وقد نفدت المجموعتان أما المجموعة الثالثة فنفدت قبل أن تصدر ٠٠ وهى لمارينو واميل هنريو ومونترلون وهنرى دومونفريد وماك أورلون ٠

● وبروح طيبة ملؤها التواضع وبكل ثقة مصدرها الثقافة أجاب جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا الحالى والذى لم تحظ فرنسا بمثله منذ بعيد ، أجاب على السؤال الأخير فى سلسلة الاسئلة التى قدمتها له مجلة « الفيجارو ليتيرير » قائلا :

ان « بيوت الثقافة » حقيقة مثمرة أؤمن بها وأساند بكل قواى الجهود التى يبذلها أندريه مالرو من أجلها٠ فقد حققت نجاحا ملحوظا فى بداية انشائها ونجاحها الآن متطرد شأنها شأن « المسرح الشعبى » الذى يتبنى فكرته المسرح القومى بباريس ومسرح الغرب بباريس أيضا الى جانب فرق المحافظات كفرقة « بلانشون » مثلا ٠

فالثقافة كالتعليم يجب أن تكون فى متناول الجميع ولا يمكن أن أقول الآن « تعمم » ولكن « تنشر » ان لم يكن بالمجان فعلى الأقل بقروش زهيدة ٠٠ فاذا خفض ثمن الكتاب وكرسى المسرح فانهما بلا شك سيجدان جمهورا عريضا ، أعرض مما نظن ٠٠ وتحقيق هذا « التخفيض » من شأنه انعاش الحركة الأدبية والمسرحية أو الحركة الثقافية عموما ، فى عصر أصبحت فيه الثقافة قوة لا تقل عن قوة السلاح !

سمير محمود

اتجاه النقد .. التقويمي

نقد

محمد عبد الله الشفقى

● قد نستطيع أن نقول ان مدرسة النقد لذاته تصل الى ذروة تطرفها حين تنشغل فى معملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التى يلذ للاديب المبدع استخدامها، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة، انها تنقد العمل الابداعى من الداخل .. ثم لا تربطه بشىء .

اذا كان هناك فن لذاته وفن من أجل الحياة ، فان هناك ـ أيضا ـ نقدا لذاته ونقدا من أجل الحياة . **وقد نستطيع ان نقول ان مدرسة النقد لذاته تصل الى ذروة تطرفها حين تنشغل فى معملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التى يلذ للاديب المبدع استخدامها ، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة . انها تنقد العمل الابداعى من الداخل ... ثم لا تربطه بشىء .** وهى غير مسئولة عن الفنان المبدع ، عن فلسفته فى الحياة وموقفه من المشاكل .. مشاكل الوجود الاكثر قربا من الحياة اليومية. ولا بأس من أن تكون نظرته قاتمة ، انهزامية . ان هذا لا يمهها ، وانما يهمها أن يعبر عن هذه القتامة والانهزامية تعبيرا فنيا مكتملا .

غير أن السطور التالية تلتزم بالحديث عن اتجاه آخر فى النقد ، والحديث ـ بصفة خاصة ـ عن احد اعمدته المعاصرين **وهذا الاتجاه الآخر فى النقد لا يتطرف بحيث يجعل للمضمون اهمية اكبر من اهمية الشكل** ، ويغفر بعض اخطاء الشكل من أجل روعة المضمون ، ويطالب المبدع بأهداف معينة ويحدد له ايجابيات موضوعه . انه لا يذهب الى هذا الحد من التطرف ، كل ما فى الامر انه يربط بلا افتعال (**أكاد اقول بتلقائية**) بين الفن والحياة ، **ويتحدث عن مسئولية النقد الادبى فى اثراء الحياة ، فى كافة مناحيها .**

فمن هو عمدته من بين النقاد المحدثين فى الغرب ؟ ليس **ت.س. اليوت** بطبيعة الحال ، وانما ناقد وقعت بينه



ل. دريل



د.هـ. لورانس

وبين اليوت خصومة ، وكثر الكلام عنه في الغرب وعن تأثيره، وان لم نلتفت اليه هنا رغم احتفالنا بالنقاد . واسمه **فرانك ريموند ليفز** .

وقد نطمئن الى شهرته اذا ما قرأنا ما جاء في كتاب « **نقاد الادب** » **جورج واطسن** George Watson من أن **فرانك ريموند ليفز اكثر نقاد القرن** العشرين البريطانيين تأثيرا ، وانه الناقد البريطاني الوحيد الذي استطاع ان يتغلغل الى ما وراء الصفوة المثقفة التي تقرأ النقد ويصل - بطرق غير مباشرة - الى عمليات التدريس في معاهد العلم البريطانية . وقد يزداد اطمئناننا حين نتعرف اكثر على مجلته النقدية « سكروتني Scrutiny » .. أو التمحيص

وسيلفت هذا الناقد نظرنا بذلك الانشغال الكامل بالنقد الادبي في النظرية والتطبيق ، والانصراف اليه كلية . وهذا ما يميزه عن كافة النقاد المعاصرين . ليس له ديوان شعر ، أو رواية ، أو أعمال صحفية . ومن يتتبع كتاباته من قريب يجد انه يحب هذا ، والا لما عاب على اليوت « أن اهتماماته النقدية تسير في ميادين محدودة » فاليوت لايكتب مثلا الا عن الشعراء الذين يهمونه هو كشاعر ، والذين يجد عندهم حلا لمشاكله أو عيوبا ينبه هو اليها ويريد أن يتجنبها في ممارسته الشعرية او المسرحية .

يتبدى هذا الانصراف الكامل الى النقد الأدبي في النظرية والتطبيق، اذا ماستعرضنا حصاد أعماله كلها.. اننا نطالع هذه الأسماء : مدنية الكثرة وثقافة القلة (١٩٣٠) مؤثرات جديدة في الشعر الانجليزي (١٩٣٢) - من أجل الاستمرار (١٩٣٣) - الثقافة والبيئة (بالاشتراك مع دينيس طومسون - ١٩٣٣) - اعادة تقييم : الشعر الانجليزي بين التقاليد والتطور (١٩٣٦) - التربية والجامعة (١٩٤٣) - الميراث العظيم (١٩٤٨) - المسعى المشترك (١٩٥٢) - د.هـ.لورانس روائيا (١٩٥٥) .

وسنلمح ، من مجرد العناوين ، اهتمام ليفز بتلك الأشياء : الثقافة .. التربية . **وقد يذكرنا هذا بناقد انجليزي سابق هو ماثيو آرنولد . وليس الربط بينهما من قبيل المصادفة ، فقد قيل عن ليفز انه خليفة آرنولد ، واشترك الاثنان في الاهتمام بدور الأدب في الحياة .**

لورانس .. والحياة

وقد يحسن بنا أن نقترب أكثر من أحد أعماله لنتعرف على اتجاهه بشكل ملموس ، بعد كل هذا التمهيد العام . والكتاب هو « **د.هـ.لورانس روائيا** » الذي ظهر عام ١٩٥٥ وتبلور فيه هذا الاتجاه الذي يمثله ليفز في كل ما كتب : الربط المحكم بين النقد الأدبي والحياة . وقد قيل عن هذا الكتاب انه « **طراز وحده** » . وتكفي هاتان الكلمتان . انه ليس عميقا فقط أو مثيرا فقط ولكنه « **طراز وحده** » .

ومن البداية يتبدى اهتمامه بالنظرة الى الحياة ، وموقف الفنان من هذه الحياة ، **وجدية مسعاه** . ففي الفقرة الأولى من الكتاب لا يتردد في أن يقول « ان **المسائل والمشكلات** التي شغلت لورانس لاتزال جد لصيقة بنا اليوم » . وقد يوحي هذا الكلام بأن ليفز ناقد أفكار أو مصلح اجتماعي أو ناقد أيديولوجي ، لكنه أبعد مايكون عن هذه التسميات ، **فهو لا يفصل بين الشكل والمضمون ، ويصل في الربط بينهما الى حد الايمان بأن النظرة الناضجة الى الحياة تجعل الفنان الجاد يخلق شكلا ناجحا** . بل لقد قال عن رواية « ايما » للكاتبة الانجليزية جين أوستن « الواقع أننا اذا درسنا كمال « ايما » من حيث الشكل سنجد أنه لا يمكن فهمها الا على ضوء اهتمامات الروائية الأخلاقية ، تلك الاهتمامات التي تصور اهتمام الروائية - الخاص - بالحياة » . ويقول أيضا : « ويصدق على سائر الروائيين الانجليز الكبار قولنا ان اهتمامهم بفنهم .. انما هو اهتمام بالحياة تطور بشكل غير عادي . انهم أبعد ما يكونون عن القرف أو الاستخفاف أو الملل الذي يحسه فلوبير ، وانما تميزهم جميعا قدرة - على المعاناة ، وعدم الاستغلاق أمام الحياة ، واحساس أخلاقي عميق ملحوظ ، قال ليفز هذا في كتابه « **الميراث العظيم** » .

لكن ، لنعد الى كتابه عن لورانس . في مقدمة الكتاب أيضا يهتم بروح الدعابة عند لورانس ويعجب بها . لماذا ؟ لانها ليست دعابة قاتمة أو شريرة . كذلك يجد أن لورانس لم يكن كاتبا غاضبا . وتتبدى اهتمامات ليفز الحياتية حين يقول - متحدثا عن هدفه من الكتاب :

« وأكرر ما قلته من أني أهدف في هذا الكتاب الى أن

يدرك النــاس ، بوضــوح ، طبيعة عظمة لورانس • واذا لم يوف أى كاتب كبير حقه **كان قوة حياتية ضائعة • غير ان التعمق ، والحكمة ، واحياء الشعور الصحى واعادة صقله ، وهو ما يفعله لورانس ، هو مانحتاج اليه الآن بشدة فى ظروف حضارتنا الراهنة »** •

هكذا تبرز احدى المهام التى أخذها ليفز على عاتقه : رد الاعتبار للأعمال الجادة التى أهملت ، أما الأعمال التى ذاع صيتها ولقيت حقها من الاهتمام فلا داعى لان يبذل فيها جهده ، فلقد تحققت الرسالة على يد غيره • من أجل ذلك نشر هذا الكتاب الكامل عن لورانس ، لكنه لم يهتم فيـه بـ «**أبناء وعشاق**» ! لقد اكتفى بالأضواء التى سلطت على هذه الرواية وانصرف الى قصص لورانس القصيرة ، والى « **قوس قزح** » و « **نساء محبات** » •

وانشغال ليفز الحياتى يدفعه الى الانشغال بقضية النضج عند الفنان : عندما ينضج الفنان •• عندما تنضج شخصيته **ويختفى من حياته الاضطراب** فانه يخلق أدبا ناضجا • من أجل هذا يفضل « **قوس قزح** » على « **أبناء وعشاق** » التى جاءت ثمرة حياة مضطربة نفسيا ، فيها اختلطت على صاحبها الأمور •

ويدافع **ليفز عن لورانس** ضد مهاجميه • والدفاع فى مواقع تبرز لنا اتجاه ليفز • **فهو** ثائر ثورة عارمة على من قال ان لورانس يمثل آخر مراحل الحـركة الرومانتيكية : **انانية عشوائية مستهترة ، حب القوة لذاتها** •• الخ •• وليفز لا يدافع هنا عن «الصنعة» عند لورانس ، وانما ، عن **المبادىء** وموقف الفنان من الحياة والعصر الذى يعيش فيه •

الخصومة مع اليوت

ثم يهتم ليفز بتلك النقطة : **معتقدات القارىء وموقفه من الحياة ، وأثر هذا على مدى استقباله او مقاومته للعمـل الفنى الذى يتذوقه** • وفى هذا الصدد يقول عن لورانس : « **وابشع عقبة تصادفنا ونحن نحـاول عقد اواصر الصلة مع فنه ، تلك المقاومة الكامنة فينا ، مقاومة ما يريد هذا الفن ايصاله لنا ـ وقد تكون هذه المقاومة أسيرة اعتياداتنا** •• »

ولم يغفر لاليوت ، أبدا ، كراهيته واحتقاره للورانس• ويبدو أنه لم يكن هناك مفر من اهمال اليوت للورانس ، فاليوت العالم المتبحر الدقيق ينعى على لورانس افتقاره الى المعرفة والتمحيص ، وفاته أن عبقرية لورانس تكمن فى أنه نبات وحشى ينمو بلا نظام لكنه قوى ومتألق ومؤثر • ويزداد اهتمام ليفز بالأدب الصحى ، فيهاجم اليوت لان اليوت يجند كل طاقته الابداعية للتعبير عن مواقف « يلعب فيها التقزز ، والاشمئزاز ، والملل ، دورا حاسما » • وقال ليفز ان « **رفض الحياة** » هى الروح التى توجه هذا الضرب من الفن • ثم نقل صراحة ان اليوت « **يكره الحياة البشرية** » ، بل يقول: ان اليوت يبذل قصارى جهده فى « الصنعة » لكن ما يصنعه يعانى من الافلاس والتفاهة واللا شىء • ثم يشير ، فى موضع قريب ، الى « **وقوف اليوت بمنأى عن الحياة** » •

أحكام ليفز اذن أحكام قيمية • وقد أوضح ليفز ماهية هذه الأحكام القيمية فقال انها الأحكام التى « **تعتمد على قدرة الناقد على التمييز بين ماهو صحى وماهو غير صحى فى عصره** » •• والأحكام القيمية تجعله غير مفتون بالروائى الايرلندى جويس ، ذلك الفنان التجريبى المهتم بالكلمات ، يقلبها بين يديه ويعيـد تركيبها ، ويسـبح فى القتـامة والغموض • والأحكام القيمية تجعله يستهجن طريقة اليوت فى نقد « أناشيد » **ازرا باوند** • وهو يعتمد ـ فى ذلك ـ على ما جاء على لسان اليوت نفسه ، فقد قال انه **لا يعنيه ما يقوله باوند وانما تعنيه الطريقة التى قال بها كلامه !** •

ولم يقف اعتراضه على اليوت عند هذا الحد ، وانما هاجمه أيضا حين وجده يندد بجهل لورانس ويلتمس له العذر فى نشأته المتواضعة وسطة طبقة عمال المناجم • وفى اعتراضه على مسلك اليوت تتبدى اهتماماته الاجتماعية ونظرته غير الطبقية • والمهم هنا أن ليفز لا يصدر فى آرائه عن انتماء الى مدرسة معينة يطبق مبادئها هنا ، وانما يكتب بوحى من احساسه بما هو عدل ، وهو احساس نابع منه هو ومن طول قراءاته ودراسته للحياة والناس • فلنضف أيضا قول ليفز : لو لم يولد لورانس وسط طبقة العمال لما عرف أبدا حياة هذه الطبقة من الداخل • • وثمة ظاهرة فى كتاب ليفز عن لورانس تؤكد من جديد اهتمامات الناقد الاجتماعية ، فبالرغم من أن الكتاب يتناول فى مجموعه بعض القصص القصـيرة وروايتين فقط من روايات لورانس ، وبالرغم من أنه يضم سبعة فصول ، الا أن ليفز **يخصص فصلا كاملا يختار له** عنوان : « **لورانس والطبقة** » • وهو يتحدث فى ذلك الفصل عن احـدى قصص لورانس القصيرة التى تتناول موضـوعا طبقيا ، ويبرز كيف ان لورانس أوضح فى قصته **ان التفوق او الاستعلاء الطبقى ، وما يصحبه من كبرياء ، هو ضـد الحياة• وكيف انه يسبب القحط ، والياس، والحرمان ، ويولد الكراهية والقبح** • ويقول ليفز معقبا على قصة لورانس المشار اليها آنفا ـ وهى « **بنات القس** » ـ ان لورانس أعظم مراتب الكتاب الابداعيين •• لماذا ؟ لان موقفه الحاسم من الحياة **هو موقف ايجابى** •

مزيد من الخصومة مع اليوت

فأين يقف اليوت فى ممارسته الابداعية ؟ ان ليفز يراه فنانا ضد الحياة • وهو يلتقط مسرحية « **حفل الكوكتيل** » مؤكدا بشاعة المسرحية ، وانتماءها الى اتجاه «**رفض الحياة**» ، قائلا : انها تعبر عن الجهل بالامكانيات التى تحفل بها الحياة ، والجهل بما قد تتركه المسرحية من أثر فى القارىء أو المتفرج الذى يبدو أن المؤلف لا يدرى بوجوده ، وأثرها على القارىء الذى وجد فى عالمه عملا جادا يزاوله ، القارىء الذى يقدر الأسرة ويبـذل جهـده فى تربية أطفاله ، والذى قد يهتم باليوت شاعرا ، لكنه لا يطيق « **مدنية الكوكتيل** » ويرفضها باحتقار وسأم • ثم يردف ليفز : وددت لو علق اثنان على مسرحيـــة « **حفـل الكوكتيـل** » د•هـ• لورانس ، ألبرت شفايتزر • ولهذا الاختيار دلالته بالطبع • فلورانس فنان الحياة ، والبرت شفايتزر طبيبها •

فاذا تركنا كتاب لورانس وتحولنا الى كتاب آخر لليفز بعنوان « **المسعى المشترك** » وجدناه ينحي باللائمة على اليوت

مرة أخرى ، قائلا : ان اليوت يفتقر الى خاصية يتمتع بها لورانس رغم أن لورانس ليس بالناقد الكبير ، هذه الخاصية هي : **الربط — في عملية الحكم — بين الأدب والحياة** • ثم يشير الى اهتمامات اليوت النقدية ، تلك الاهتمامات التي تنحصر في اهتماماته كشاعر يمارس الشعر ، انها اهتمامات تتصل بالتكنيك ، بالصياغة الشعرية ، التقاليد ، الصلة بين أسلوب الكتابة ولغة الكلام ••• الخ •• وليفز حانق لهذا ، ليفز يؤكد أنه لا يمكن أبدا الفصل بين هذه الأشياء واعتبارات أخرى لها أهميتها ، اعتبارات تتصل بالهدف والغاية ، وتتصل بنسيج الحياة وطابعها • وفي ثنايا كلامه عن اليوت يرفض أناسا مثل هنري ميلر ، ولورانس داريل ، ويتهمهما بأنهما يرغبان في « **تلويث** » الحياة • ثم يعبر عن كراهيته للنقد الذي يتم عن تحذلق • يتبدى هذا التحذلق في اعجاب اليوت بالشاعر لاندور Landor وعدم اعجابه بملتون ! (ومع ذلك ، واحقاقا للحق ، يؤكد ليفز ان اليوت يظل — رغم كل عيوبه — ناقدا كبيرا ، فهو قد أعاد توجيه النقد ، والممارسة الشعرية) •

بعيدا عن قيود النظرية

رغم ممارسة ليفز ، الطويلة ، لعملية النقد الأدبي رفض ان يصب اتجاهاته في نظرية ، ورفض أن يمسك بمسطرة يقيس بها كل شيء ، وأبى أن يخرج بنظام له منطقه ومعاييره قائلا ان هذه وظيفة الفيلسوف ، والأدب شيء والفلسفة شيء آخر • وقد قال للدكتور رينيه ويليك الذي أسهم في تأليف الكتاب الهام « نظرية الأدب » قال لست فيلسوفا ••• **لأني ادعي اني ناقد ادبي** • كذلك سمعه ج•س•فريزر — مؤلف كتاب « **الكاتب الحديث وعالمه** » — سمعه يقول اثر احدى المحاضرات : **وددت لو عرفت الكثير عن الميتافيزيقا بالقدر الذي يساعدني على ابعادها عن النقد الأدبي** •

وقد لا نملك بعد هذا كله الا أن نتساءل في اعجاب : أليس هذا أفضل من كتابات نقدية لا تنشغل بالكتب المنقودة بقدر ما تكون مقالة فلسفية للناقد يعبر فيها عن موقفه من الكون ومشاكل الوجود والعيش ؟ وكتابات نقدية بالغة التأنق تنصرف الى التنقيب في الكلمات ورنينها والتنوعات على لحن واحد ولحن غير واحد ، حتى ليكاد العمل الأدبي يتحول الى مكنة معقدة قام الناقد بفك أجزائها ووضعها في الزيت بعد أن سحب منها الطاقة التي تحركها ؟ وكتابات نقدية يأسر صاحبها نفسه بيديه ، يضع نفسه في سجن مدرسة معينة يظل واضعها نصب عينيه ، خاضعا لتعاليم قادتها ، يستذكر باستمرار لوائحها حتى لاينسى حين يعتزم نقد كتاب جديد ؟

من حديث الشعر

ولا يوافق ليفز على من يتحدث عن « **معايير** » نقد الشعر وهلم جرا ••• ثم يتحدث عن رأيه في ناقد الشعر • **ناقد الشعر — في نظره — قارئ كامل ، والناقد الأدبي لا يعدو ان يكون قارئا مثاليا** • واذا كان قد فرق بين الفلسفة والأدب فانه يتحدث في موضع آخر — وعلى سبيل التخصيص — عن الفارق بين الفلسفة والشعر • الفلسفة تجريدية ، أما الشعر فشيء ملموس • الكلمات في الشعر لا تدعونا الى **التفكير والحكم** ، وانما الى **الاحساس باحاسيس** ، وتدعونا الى تقمص ما أمامنا • ويرفض ليفز — كما أسلفنا — أن تكون في يد الناقد مسطرة يقيس بها الشعر ، عليه ان يعايش كل قصيدة ويفتح مشاعره لها ولا يأتي بميزان من الخارج •

ومادمنا في معرض الحديث عن الشعر فلا بأس من التعرف على المزيد من آراء ليفز ، في هذا الشكل من أشكال التعبير • ان ليفز — كعهده دائما — يربط بين الشعر والحياة ، أو بين الشعر والواقع الفعلي ، فيقول : ان التقاليد أو العادات السائدة التي تقطع مابين الشعر والحياة المباشرة البكر ، تقطع مابين الشعر والواقع ، أو تحول بين الشاعر والتعبير بالشعر عن اهتماماته الجادة كانسان ناضج يعيش في عصره ، هذه التقاليد والعادات تتسبب في الجدب والعقم والشلل •

ويكره ليفز الميل المفرط الى التفسير التجريدي للشعر ، والبحث — اللاهث — عن الرموز • ويعجب بالشاعر الذي يتناول مادته تناوله لشيء ملموس يستطيع القارئ أن يضع يده عليه • لكنه يظل مع ذلك يعامل الشعر كشعر • فرغم أنه ناقد حياتي الا أنه لا يفرض المبادئ أو الموضوعات على المبدع • وفي ذلك يقول — تعليقا على الذين ظلوا يكتبون عن « فكر » ويردزويرث لا شعره — : جميل •• لقد سمعت وقرأت عن فكر ويردزويرث •• لكنني انصرفت الى **شعر** ويردزويرث •

تاريخ حياة مجلة نقدية

ربما حان الوقت لكتابة تاريخ حياة المجلة النقدية التي أسسها ليفز واشترك في تحريرها وسميت « **سكروتني** » • حان الوقت لكتابة تاريخها لان تاريخها مكتمل ، فقد ظهرت وعاشت ثم أوصدت أبوابها واختفت • ولدت عام ١٩٣٢ وماتت عام ١٩٥٣ • وكان لها اتجاه يدين به النقاد الذين يشتركون في تحريرها ، لكنه اتجاه لا يتحول الى عقيدة جامدة ، وانما يخدم التيار الأدبي والنقدي • كان « طاقم » هذه المجلة الفصلية على استعداد للترحيب بعمل ولو كان كاتبه صغيرا اذا بدا ان هذا الكاتب يحترم الحياة ويقدسها • ورفضت المجلة ثلاثة مبادئ أوضحها **ج•س• فريزر** في كتابه « **الكاتب الحديث وعالمه** » :

— **مبدأ الشلل** •

— **مبدأ العلاقة الشخصية بين الناقد والمنقود** •

— **مبدأ الاستنتاج المتطرف** ، كان أعجب بكاتب فاستنتج ان كتابه الجديد لابد جيد كسابقه • وليفز يمقت المبدأ الأخير بصفة خاصة • فحبه القديم لاليوت لم يمنعه من الهجوم العنيف على مسرحيته « **حفل الكوكتيل** » وعلى آرائه في **لورانس وملتون** • كذلك فان اعجابه الشديد ، المطلق ، بلورانس لم يمنعه من أن يقول عن روايته « **عشيقة الليدي تشاترلي** » انها رواية رديئة •

وأثبتت مجلة « **سكروتني** » أنها لا تنتمي الى مدرسة « **النقد الجديد** » التي تهتم — أكثر ماتهتم — بالألفاظ

والتراكيب وتشريح النص تشريحا بلاغيا ، رغم أن البعض قد يظن خطأ أن ليفز حين أسماها « **سكروتنى** » ـ ومعناها « **التمحيص** » ـ قصد بهذا أنه وطاقمه سينصرفون الى « **تمحيص** » النصوص الأدبية وتشريحها وكاننا أمام نقد عملى على غرار نقد ريتشاردز ٠

وقد قيل عن المجلة انها **اهم** مجلة نقدية ظهرت فى القرن العشرين ، وان الأيام ستثبت أنها كانت أكثر المجلات النقدية **تاثيرا** فى القرن المذكور ٠ ظهرت « سكروتنى » وسط احساس عام بأزمة ثقافية ، أزمة الجمهور الذى أخذ يقرأ على نطاق واسع ، لكنه يقرأ ببلادة وعدم عمق ٠ ولم تكن **القيم الأدبية** همها الوحيد ، وانما أرادت ايقاظ العالم الذى لم يعد يهتم بالأدب ٠ كانت تفتش عن « جمهور ذكى ، متعلم ، يحس بمسئولية أخلاقية ، جمهور **يتدرب على الحكم الحساس**٠ **وبذلك يسهم بعد ذلك فى اثراء التفكير البناء فى كل دروب الحياة** ٠ هذه هى « فائدة » الأدب ، و « فائدة » النقد الأدبى ٠ وتضافر كتاب المجلة ، مؤمنين بأن للنقد الأدبى وظيفة خارج دائرته ، انه يستطيع **أن يؤثر على الحياة بمعناها** الواسع العريض ٠

وقرأت هذه المجلة النقدية أعمال الماضى من جديد وأعادت تقييمها ٠ وأتمت رسالتها ـ فى هذا الميدان ـ على الوجه الأكمل ٠ غير أنها كانت تعرف أن اعادة التقييم ليست نهائية ٠ سيجىء عصر آخر ويعيد التقييم من جديد ٠ كل عصر يعيد التقييم على ضوء العصر الحاضر ٠ وانعكس فى المجلة ايمان ليفز بوجوب الدراسة الأدبية الجادة فى عالم يخضع لقيم تجارية ٠ كان ينظر بشك الى المجلات الأسبوعية الأدبية، والى المجلس البريطانى ، والاذاعة البريطانية ٠ والى القارىء ماذكره الكاتب المعروف اريك بنتلى عند استعراضه للنقاد المعاصرين ومكانة مجلة « سكرونتى » وسط اتجاهاتهم :

« كتب ريتشاردز » النقد العملى غير أن « سكروتنى » كانت عملية وكانت تنقد ٠ وكتب كليانث بروكس ملاحظات من أجل اعادة كتابة تاريخ الشعر الانجليزى ، غير أن « سكروتنى » ـ فى مقالة اثر مقالة ـ نجحت فى تجميع تاريخ جديد رحب ٠ وعمد بيرك ورانسوم الى توسيع حدود المناقشات النقدية ، غير أن « سكروتنى » شغلت هذه الحدود بالفعل وخرجت منها خرائط جديدة » ٠

وامتد عمر المجلة ٢١ عاما ٠ وأن يمتد عمر مجلة نقدية متخصصة الى هذا الحد لشىء جدير بالاعجاب ٠ ولم تمت لكثرة العداء الذى صادفته ، وانما لان الحرب فرقت شمل المساهمين فيها ٠ وقد أشارت المجلة فى احدى افتتاحياتها الأخيرة الى هذا ٠ صحيح انها عاشت ـ لفترة ـ بعد الحرب ، غير أن تفرق الشمل جعلها توصد أبوابها ، لايمانها ـ كما فى افتتاحية العزاء ـ بأهمية تضافر المساهمين واجماعهم على شىء ٠ وانعكست أزمتها على طابع المادة التى تقدمها ٠ ففى البداية كانت اهتماماتها رحبة ، أما فى الاعداد الأخيرة فقد

أبو المسرح الأمريكى



ى٠ اونيل



د٠ خشبة

من الكتب الهامة والهامة جدا التى صدرت فى هذا الشهر كتاب « دوريس الكسندر » عن « **يوجين أونيل** » والذى قام بترجمته وتقديمه فقيد الأدب المسرحى فى ثقافتنا العربية المرحوم الأستاذ « **درينى خشبة** » ٠

والواقع ان الاهتمام بيوجين أونيل فى واقعنا الثقافى المعاصر ٠٠ سواء الاهتمام بترجمة مسرحياته او بترجمة الدراسات المكتوبة عن هذه المسرحيات ٠٠ هو مما يتفق وطبائع الاشياء ، فيوجين أونيل هو الكاتب المسرحى العملاق الذى لعب أكبر دور فى تاريخ المسرح الأمريكى والعالمى على السواء ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى منشئه الحقيقى ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من الواقعية الى التعبيرية ٠ لذلك أحست الدنيا الجديدة انه بفضل يوجين أونيل أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الغربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم ٠

ومن هنا كان اهتمامنا بمسرحيات يوجين أونيل وبما يكتب عن هذه المسرحيات من دراسات ، فالنهضة المسرحية التى يمر بها مسرحنا المعاصر لا تحتاج الى شىء قدر ماتحتاج

اخذت النظرة الرحبة تنكمش، والناقد يقصر نشاطه على ممارسة النقد الأدبى بمعناه الضيق ، مما يدل على أن العالم الخارجى قد انتصر ! لم يعد لدى الناقد أى شىء هام يقوله خارج حقل الأدب ، لم يعد هناك مايقوله عن الحياة ، بتفسخها ودمارها . وقل عدد الكتب المنقودة فى المجلة .

ضاقت النظرة وبدأ ناقد مثل ترافرسى Traversi يتكلم عن شيكسبير بغير طريقة « **سكروتنى** » القديمة : لقد اقتصر فى حديثه على الكلام فى التشبيهات فى مسرح شيكسبير . وتأسست مجلة نقدية أخرى عام ١٩٥٠ ، واسمها « **مقالات فى النقد** » .

وكانت اهتماماتها ضيقة .. نقد أدبى بالمعنى الضيق لاصطلاح النقد الأدبى، وبذلك أبرزت مدى اختلاف «**سكروتنى**» عن اية شقيقة أدبية . كان لدى « **سكروتنى** » احساس بالربط ، الربط بين الأدب والحياة ، بين العمل المنقود والعالم الذى ظهر هذا العمل المنقود وسطه .

قلنا ان المجلة ماتت عام ١٩٥٣ . لكن ، حدث فى الستينات شىء هام كان بمثابة اعتراف كبير ، مؤثر ، بفضل هذه المجلة وفضل قطبها ليفز . لقد أعيد طبع كل الاعداد فى ٢٠ مجلدا تباع للجمهور فى المكتبات ، وبلغ ثمن المجموعة مايعادل مائة جنيه استرلينى . واضطلعت بهذه المهمة مطبعة جامعة كيمبردج . واحتفلت المجلات الأدبية فى الغرب بهذا الحدث الأدبى الهام ، وانتهزتها فرصة للكلام من جديد عن دور « سكروتنى » وأثر ليفز فى الحركة النقدية . بل وجدت هذه المجلدات طريقها ، فى العام الحالى ، الى احدى مكتبات القاهرة واحتلت واجهتها بضعة أيام .

وتبقى بعض الخواطر المتناثرة . منها أن ليفز صورة حية للناقد معلما ، أو مربيا ، وقد ينعكس هذا على الطريقة التى يكتب بها . فلأنه معلم فانه يستطرد ويشرح ، يشتاق الى أن يفهمه قارئه .. تلميذه . انه يطبق أسلوب « تنوعات على لحن واحد » فى مواضع كثيرة . هو اذن يفتقر الى تركيز اليوت ، الى تزاحم المعانى فى العبارات المكتوبة .

يؤمن اليوت بالعلم ويؤمن ليفز بالعبقرية ... عبقرية عبر عنها فى مقال كتبه يوما عن د.هـ. لورانس واختار له عنوان « العنقاء الوحشية التى لم يعلمها معلم » .

اليوت عنيف فى هجماته ، لكنه يهاجم بعنف دبلوماسى. أما ليفز فيهاجم بصراحة وجرأة لسانية لا تكترث بأية قواعد دبلوماسية قد تكون متحذلقة ، أو زائفة . نحن ، فى حضرة ليفز ، أمام ناقد عجوز . ناقد طيب لكنه لا يستطيع أن يهرب من حدة المزاج والاستخفاف . هو ناقد فلاح يعرف أن الخط المستقيم أقصر خط بين نقطتين . **ولذا تقرأ له فتعرف على الفور ماذا يريد أن يقول .**

ثم هناك مايشبه العداء الشخصى لـ ت.س. اليوت . لكن ... ربما كان هذا عداء العباقرة . فقمم الجبال لايمكن ابدا ان تتلاقى !

محمد عبد الله الشفقى

الى كاتب مثل يوجين أونيل يحدد للمسرح المصرى طابعه الخاص وأسلوبه المميز والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من المسرح الأجنبى .

وهذا الكتاب الذى قامت بتأليفه الكاتب والناقدة الأمريكية «**دوريس الكسندر**» يتناول حياة يوجين أونيل الأولى كما يتناول مصادر مسرحياته ، والكاتبة اذ تربط بين حياته الأولى وبين مصادر مسرحياته تضع يدها على المفتاح الحقيقى لفهم مسرح يوجين أونيل ، فقد كانت مسرحياته تعبيرا عن حياته ، وما تعرضت له هذه الحياة من تجارب حية وأزمات وجودية كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه على السواء . انه قصة تلك المراحل السبع الشهيرة التى قطعها الكاتب المسرحى العظيم منذ أن ولد (فى ١٦/١٠/١٨٨٨) حتى توفى أبوه فى أغسطس عام ١٩٢٠ .

ولقد قام بترجمة الكتاب وتقديمه فقيد أدبنا المسرحى المرحوم الأستاذ درينى خشبة ، وتلك كانت آخر مقدمة كتبتها يداه التى حالما كتبت الكتب والمقالات والمقدمات . لذلك كان رائعا من دار النشر التى أصدرت هذا الكتاب أن تركت المقدمة التى كتبها المرحوم درينى خشبة ناقصة كما هى اجلالا لذكرى هذا الراحل الكريم والغريب حقا فى أمر هذه المقدمة التى لم تتم أن تقف عند بيت مشهور من أبيات **عمر الخيام** ترجمة درينى خشبة عن **فيتز جيرالد** ، وهو البيت الذى يقول فيه الشاعر الفارسى .

اشرب فما تعلم من أين جئنا
لا ولا تدرى لماذا أتينا



ـ أورفيوس ـ للفنان فيزفستني

الموجة الجديدة فى الفن السوفيتى

حينما ذهب جون بيرجر الناقد الفنى الانجليزى الى موسكو وقابل مجموعة الفنانين غير الرسميين هناك ، وجد ان موقفهم يناقض تماما موقف الفنانين الانجليز ، اذ هم يؤمنون بوجود هدف أخلاقى واجتماعى للفن ، اما الفن للفن فهم يطلقون عليه فنا حرفيا ، ويحتقرونه والفنان فى نظرهم اذا لم يكن نبيا ومبشرا لا يصبح شيئا على الاطلاق .

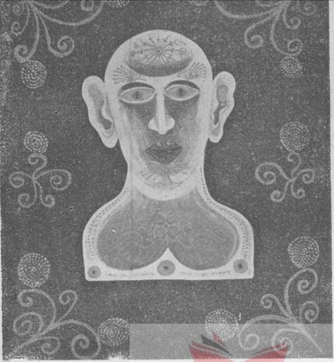
ويقول الفنان يورس سوبوليف .. ان المشكلة تكمن فى أيهما ناخذ به .. الجمال الشكلى أم جمال المضمون ؟ اما نحن فلا نهتم الا بالمضمون ، اذ نحاول بطريقتنا غير اللفظية الوصول اليه .

والواقع كما يقول بيرجر ، انهؤلاء الفنانين يؤمنون تماما بان وظيفة الفن فى المجتمع الاشتراكى تختلف عنها فى المجتمع الراسمالى ، وان عملهم الفنى يساهم حقيقة فى تطور مجتمعهم .

ومن بينالفنانين الذين قابلهم بيرجر الفنان ارنست نيزفستنى .. وهو أشهرهم جميعا .. فى الاربعين من عمره .. وأثر كثيرا على فنانين اصغر منه .. ليس باسلوبه كمثال ولكن بطريقته الجريئة التى يفكر ويعمل بها ، وبيزفستنى يعد نفسه، المتكلم الرسمى باسم جماعة الفنانين غير الرسميين .. وهو يؤمن بان الفن يجب ان يحوى أفكارا ، وذلك لكى يكون فنا انسانيا ، فجميع شخصيات دستويفسكى تقوم على أفكار وهذا هو السبب فى عمقها ، والفن وحده فى نظر نيزفستنى هو الذى يجعل الناس تتعرف على أنفسها .

ويبادر الفنان يورى سوبوليف بسؤال الناقد الانجليزى جون بيرجر « ارجو ان تصارحنا بنقاط الضعف فى أعمالنا ، هل نحن فنانون محليون فقط أم لا ؟ اخبرنا ولا تلتمس لنا اعذارا ، نحن لا نؤمن بان الثقافة بناء مغلق يستطيع فيه كل فنان ان يضع حجرا ، بل الثقافة بناء ديناميكى مفتوح ، فكل فنان يجب أن يجاهد بمفرده للوصول الى الحقيقة ، وذلك هو ما يدفع الى التقدم »

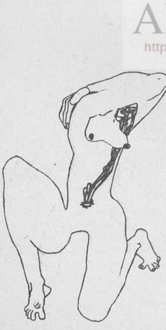
وهنالك وجد جون بيرجر مجموعة أخرى من الفنانين تسمى بجماعة «الفن المتحرك» Kinetic Art وهى تتكون منحوالى اثنى عشر فنانا لا يتجاوز عمر



صورة بغير عنوان
للفنان جروبمان

الواحد منهم الثلاثين عاما ، وقد تاسست هذه الجماعة فى عام ١٩٦٢ على يد الفنان ليف نسبيرج ، ولما كانت اعمال هؤلاء الفنانين يجوز عدها من فنون العمارة والهندسة، فلقدتخلصت بذلك من الصفات التى قد تؤدى هناك الى رفض هذا الفن ٠

وفى اوائل هذا العام اقام فنانو هذه الجماعة معرضا ناجحا لاعمالهم فى معهد كورشاتوف للذرة ، وهم الآن مكلفون من قبل السلطات بتصميم ثلاث قاعات باحد القصور الهامة فى لينتجراد ويسمى قصر التجديد ٠٠ ويحوى هذا القصر قاعة كبرى للرقص سيعمل افراد هذه الجماعة المتحركة على ان يكون كل شىء فيها متحركا ٠٠ فعندما تعزف الموسيقى ويبدا الرقص، تاخذ الذبذبات الموسيقية فى ضبط لون وحركة الأشكال المصممة على سقف القاعة الكبير ٠٠٠ وبذلك تصبح الحركة فى حد ذاتها هى مضمون هذا الفن ٠ ويقول نسبيرج فى هذا المعنى : « اننى ارى بوضوح عالم الآلات الحية ٠٠ ذلك العالم الجديد الذى سوف يوجد بالضرورة بين كل المناظر الطبيعية » ٠



جحيم دانتى
للفنان سوبوليف

في التطبيق النقدي

نظرية النقد

بين الأصالة والمعاصرة

● ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن او ذاك ، وانما يوجد نقاد هم اصلا كتاب يقولون رايهم فى كل شيء ، ولانهم فضلاء ، بلغ بهم الفضل ان يكون لهم الراى فيما يعلمون وما لا يعلمون •

● على امتداد ثقافتنا العربية الحديثة،ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لا نكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة، أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع ان نظرية النقد هى الاصل الذى يجيء النقد التطبيقى فرعا له •



ع٠م٠ العقاد

● ان الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا المعاصرة ، ليس هو داء القصور ، وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد التى بداها العرب القدامى فى ضوء ثقافة عربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة •



طه حسين

جـــــلال العشـــــرى

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير لمجرد التعبير . وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا ، واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . **فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجد به الناقد هذا العمل الفنى ـ شعرا كان أو قصة أو مسرحية ـ يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر** .. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية .. ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لايزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا مترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد **رشاد رشدى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان .. طرف يعده كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالابداع الفنى ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص ، وفى القصة يجىء **احسان عبد القدوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين . وبعد هذا كله ، أمامنا **الشعر الجديد** ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الابداعى وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث .

ازمة الناقد النوعى

اضف الى ذلك اننا ليس عندنا نقاد يكتبون ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلايوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن او ذاك ، وانما يوجد نقاد هم اصلا كتاب يقولون رايهم فى كل شىء ... ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل ان يكون لهم الراى فيما يعلمون وما لا يعلمون .. مع ان النقد شىء والكتابة شىء آخر ، والا اذا كان سهلا على المؤلفين ان ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد ان يكتبوا شعرا او قصصا او مسرحيات ؟ يقول الفيلسوف الكبير **برتراند رسل** فى مطلع تصديره لكتاب « **تاريخ الفلسفة الغربية** » : « **الاعتذار واجب لهؤلاء** الإخصائيين الذين اختصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك ، وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن أستثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس ، **يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم** » . وهذه الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم ، **هى مانجدها فى صحافة الغرب ، افتح اية جريدة** أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص .. وماهو على سبيل



س. موس

المثال الملحق الأسبوعى لجريدة « **الصنداى تايمز** » تجد فيه هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلى، وريموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على جيرمى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد باكل فى الباليه ، وديلز باول فى الأوبرا . وهذا على العكس تماما مما نجده فى صحافتنا ، ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات تجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص ، فهم شعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والاوبرا والباليه . وهكذا بمقدار مانفتقر الى الناقد أصلا نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضىء ، يمكن للكلمة الناقدة ان تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى ، وفى جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس النقد ، بل عن « شلل » النقاد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم فى بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده ، **أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن** يكون لنا نقد ولا أدب ، لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال **فنية وأدبية . فالعلاقة بين وجهى العمل .. النقدى والابداعى .. كالعلاقة بين سطح السائل فى الاوانى المستطرقة اذا زاد احدهما زاد الآخر ، واذا نقص احدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار .**

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقى الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص فى هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، والذى يتمثل فى اقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه . **فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ، ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لانكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع ان نظرية النقد هى الأصل الذى يجىء النقد التطبيقى فرعا له ،** وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم .. التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجمالى أو الأيديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى .. مما يجرنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شىء .. من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة ، أو فلاسفة النقد الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولايكتفون بالتحصيل الخالص ، بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى « **الأصالة** » على نحو ما تتمثل فى الكثرة من نقاد الأدب العالمى المعاصر ، فنظرة ، ولو عابرة ، الى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة .. مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير .. منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت.س.اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف.و.بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ.أ. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة فى النقد .. أى شرح العمل الأدبى شرحا خلاقا كما فى حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزى فى النقد .. بمعنى تناول العمل الفنى ، بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما فى حالة كنث بيرك . ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمى كما فعل نورثروب فراى ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العملى بل والمعملى كما فعل جون كراو رانسوم . ومنهم من اعتمد فى مذهبه النقدى على التفسير الاجتماعى كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوى كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التى أقامت مذهبها النقدى على التحليل النفسى ، وجين آلن هاريسون التى أقامته على الدراسات الانثروبولوجية،

وجونستانس رووك التي عولت في مذهبها النقدي على المأثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « **المعاصرة** » على نحو ما تتمثل في نقاد العالم المعاصرين ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقـد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم .. **فالمعاصرة هي الصفة الجوهرية التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت ان تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي الى بصيرة نافذة في الأدب ..** فمن التحليل النفسي استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعي ، ومن أصحاب علم النفس الجماعي أخذوا فكرة الكليات ، وهي أساس الاتجاه التكاملي في علم النفس ، ومن علمـاء النفس الاكلينيكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانساني ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعـة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة ، وبالأساطير والمعتقدات التي ترتكز عليهـا نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد ، أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطور » ومبادىء مثـل « النسبية » و « المجال » و « اللا محدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معاني **الأصالة والمعاصرة** ، وأقصد **بالأصالة** أن يصدر الناقد في نظريته عن نفسه أولا بحيث تجيء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب في بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير ، أما **المعاصرة** فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه ، مستفيدا من انجازاته ، معتركا مع قضاياه ، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا ، بل أن يحياه من الداخل ثائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

ازمة نظرية النقـد

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة في النقد الى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل في بنية الطبيعة العربية يجعلها قاصرة عن الابداع النقدي ،عاجزة عن تصور النقد في اطار نظري عام ؟



م. مندور

اغلب الظن أن الداء الذي اصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد ، التي بداها العرب القدامى في ضوء ثقافة غربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه اذا كان هذا الداء الذي أصيب به النقد الأدبي والفني قد نجت من الاصابة به فنون الأدب والفن نفسها ، فهذا أدعى الى الايمان بالعبقرية العربية وقدرتها على الابداع في مجال النقد ، على نحو ما أبدعت في مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر وقصة ومسرح ورواية .

فالابداع الفني والابداع النقدي وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصور أو تقصير في جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعاني من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهري بين الجانبين ، لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام والانفصال ، وأقصى مايصيب العملية الابداعية هو التخلف في أحـد جانبيها نتيجـة لاعادة النظر في المفـاهيم الجمالية والنقدية القائمة في ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة في البحث .

وعلى ذلك فاذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب ، فذلك راجع إلى ظروف بعضها موضـوعي والبعض الآخر ذاتي ، وأقصد بالموضوعي : مايتعلق بمواضعات الواقع الخارجي . والذاتي : مايتعلق بظروف النقاد أنفسهم . **فنحن لا نستطيع ان نضع ايدينا على نظرية عامة تصـدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر أو في الفن ، في الأدب أو في الحياة ، وأقصد بالنظرية العامة مايرادف « الفكرية » العريضة التي يقف فوقها كل منشط انساني** .كما في حالة البراجماتية في أمريكا ، والتجريبية في انجلترا ، والعقلية في فرنسا ، والمثالية في ألمانيا ، والواقعية في الاتحـاد السوفيتي ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حل أولا وقبل كل شيء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعي واقتصادي ولكنها أيضا خلاص فكري ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما في تأمين النظام فحسب ، بل وفي ارسـاء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

اما ان النقد اكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا في



ل٠ عوض

الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير ، وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى او فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير ان نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة والتى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلة ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ولا تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدى والجرجانى وأبى هلال العسكرى ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها الا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربى متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير ٠٠ فابن سلام فى كتابه « **طبقات الشعراء** » وابن الأثير فى كتابه « **المثل السائر** » والآمدى صاحب كتاب « **الموازنة بين الطائيين** » والجرجانى صاحب كتاب « **الوساطة بين المتنبى وخصومه** » وأبو هلال العسكرى فى كتابه « **سر الصناعتين** » هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تآليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحه وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير ٠

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدى نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياه ، ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى – **الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمى الاسلام** – على معطيات الثقافة اليونانية ٠٠ سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعرا ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات ، فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر ، يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ، ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين ، الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة وبين المجتمع العربى بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شىء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجه الخاص ، **وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان اصالة الفكر الاسلامى تلتمس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين الفقهاء وعلماء الكلام ٠**

اعود فاقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلا من أن نصدر عنها فى ضوء ثقافات اجنبية حديثة وهادفة ، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا **النقدية الحقيقية دون ما انعزال** عن العالم من حولنا ، اخذنا **بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقا جامدا** فاحدثنا فجوة **عميقة بين آدابنا المعبرة عنا والنقد الذى** هو غريب عليها كل **الغربة ، وهكذا ضاعت الحقيقة** الأدبية بين نوعين من النقاد **كلاهما بعيد عن الصواب ، النقاد** السلفيون الذين استظهروا **علوم الأوائل – دون ما احاطة** بعلوم المحدثين – وحاولوا **تطبيقها على فنون لاتخضع بطبيعتها** لمقاييس النقد التى قال بها **القدامى لأنها فنون مستحدثة** على آدابنا ، جديدة على لغة **هذه الآداب ، والنقاد المحدثون الذين احاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دونما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى ارضها نما وكتبت له الحياة والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى الناقد التكاملى** الذى يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة ٠٠ كى **نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان** الصدارة ، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة **وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد ، كى نعود فنقدر على** التمييز بين الحق والباطل ، بين الخير والشر ، بين القبح والجمال ٠

خطوات على الطريق

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائجه البعيدة ، صحيح ان الخطى الأولى التى خطاها جيل الرواد أو **جيل عصر التنوير** من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد **شهدت ألوانا هائلة من التعثر اذ لم يكن لديهم تصور**

عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن .. **جيل عصر التحرير** .. استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات الرواد وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد ، ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الابداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تراثنا العربى القديم على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوربية باحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل **الشيخ حسين المرصفى** الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ليبعث أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعى أن تلازم النهضة الأدبية التى كان **محمود سامى البارودى** رائد البعث فى جناحها الشعرى ، **وعبد الله فكرى** رائد البعث فى جناحها النثرى . من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى . غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بعث النقد العربى كان شبيها بكتب الأمالى العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما. كل ماهنالك من فارق بينه وبين هؤلاء أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية** » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة انشاء الشعر والنثر فى عصره ، **وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفى قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية** ، فهى تكاد تنحصر فى **بعث القديم ووصله بالحياة فى عصره ، دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد واحاطة كافية بثقافة الغرب** ، ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لايتعداها .. بعث القديم واحياء التراث .

ولكن بعث القديم وحده لا يكفى واحياء التراث كما هو شىء لا يفيد ، لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم فى ضوء الجديد ويحيى التراث ليجعله وقودا فكريا وروحيا فى مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعى** ، فقد اتجه هذا الرائد أول مااتجه الى التجديد فى الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسان وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره ، مدخلا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة ، ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه دون الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور وما حصل لها من تغير ، فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال ولا تنطلق من طيات النفس وأغوار الضمير لتخاطب كافة الجوانب فى الانسان .

ومن هنا اهتدى الرافعى الى منهجه البيانى فى النقد ، والذى لخص مراحله فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه



م١٠ - العالم

الأديب ، ثم العناية بالتراكيب اللغوية والجرى على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس باساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان طغيانا جعل ادبه أقرب الى أدب الزخرف كما قال طه حسين او ادب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره غريبا على معاصريه مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البيانى من فضل الا فضل بعث القديم لا جامدا جافا كما فعل الشيخ المرصفى ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه وومضات ضميره ، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن وغيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احساس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها الأدب العربى وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى : « وما زالت أجناس الامم يضيق بعضها بأشياء ، ويتسع بعضها بأشياء ، فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى .. الا انها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة حتى أصبح أدبه اقرب الى فن الأرابيسك الذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع دون أن يكون فيه شىء يقال ، وهكذا ظل أدب الرافعى شكلا بلا مضمون أو أسلوبا خال من الفحوى .

ثورة النقد الحديث

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه ممكنات الأفراد ، وفى مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية ، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة وفنون النثر بوجه عام ظهر عباس محمود العقاد .. العملاق الذى ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان .. العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون لا الى اللغة لتستقى منها الانسان .. ولما كان الانسان فى حقيقته « ذاتا » ، وذاتا حرة على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات لأنه أكثرها

حرية على الاطلاق » . كانت الحرية عند العقاد هى الأصل فى فكرة الجمال كما أنها الأصل فى معنى الحياة ، وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصـــورة ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان •

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، معناهما واحد ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وان اختلف فى أوصافه الظاهرة بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهـــر من مظاهرها حينما يعلو على العوائق والقيود •

وعلى هـــذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك •• الانسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال وتؤدى عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعانى والدلالات » • وتلك هى غاية التعبير الأدبى •• أن يكون اناء ينضح بما فيه ورمزا يدل على ما وراءه ، والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون ، فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيد أو فى « **تغليب الحرية على الضرورة** » هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالأعمق والأصدق فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة •

ومن هنا •• من قيمتى الأعمق والأصدق على مســتوى فلسفة الجمال **خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من ان أدب الأديب انما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وان عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب** ، وهـــذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى كما يدل عليه عنوان كتابه « **ابن الرومى •• حياته من شعره** » والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء • وكذلك فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى ، لخالد أو للحسين، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء •

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد هو تحول الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى، **كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ، ونظر اليه على أنه « شىء فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ولا صلة لأدبه بالجنس او بالبيئة او بالقيم السائدة فى عصره ، لذلك دعت الحاجة الى منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاه يمكننا ان نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة وبالمثل نفسر اختلاف اديب عن اديب••وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعى اليه طه حسين** واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « **ذكرى أبى العلاء المعرى** » وفى غيرها من الدراسات •

ولقد استمد **طه حسين** أصول منهجه التارخى فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، **ومؤدى نظريته أن الانسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات وانما هو فى حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان** • ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة •• الجنس والبيئة والعصر، والذى لايعنى بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع، ولا يهتم بالشاعر وحيـاته الا بالقدر الـلازم لفهم شعره • فالانسان بمواهبه ومعنوياته ان هو الا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيـــوان والنبات فى انتفاء الفكرة وانعدام الارادة •

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة واطاره المذهبى الجاف وانما أدخل اليه بعض الأصول الفنية التى اتخـــذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول •• **الصدق الفنى وحرية الأديب** • فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق فى التعبير بلسان العصر فلا يصطنع لغة غير لغته ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور •

أقول انه على الرغم من أن طه حسـين لم يقف عنـد حدود المنهج التاريخى وانما أضاف اليه عنصرى الصـدق الفنى وحـرية الأديب الى الحد الذى جعله يقـول كلمتـه المشهورة : « خسرت الأخلاق وربح الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الإخلاق، **فقد كان طه حسـين بمنهجه التاريخى بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى•• الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية •• اعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية •• واقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر • لذلك كان لا بد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عنـدما نحاول ان نتبين طريقـة التفاعل الديناميكى بين شخصية الشـــاعر او الأديب وبين واقع بيئته واحـــداث عصره • وتلك كانت بداية الدعـوة الى المنهج الاجتمـــــاعى الذى حمـل لواءه ســـلامة موسى** واستقى خطـوطه وملامحه من فلسـفته الطبيعيـة التطوريه التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « **الفن** » فى صميم « **الواقع** » وأحشاء « المجتمع » • فعند سلامة موسى أن « **الجمال الطبيعى** » هو الركيزة الأساسية لكل « **جمال**

فنى » على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة ٠٠ ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ ٠ يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيّل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ٠٠ كلها نشأت وسائل لغايات فاصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ٠٠٠ عندما أحالوها الى موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة ٠

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعالا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال **دوركيم وليفى بريل** وغيرهما ممن ذهبوا الى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة ، ومن هنا ربط سلامة موسى بين « **الحياة والأدب** » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « **الأدب للشعب** » ٠

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه « ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ويجب أن يرفع أحساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » ٠

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباته صالح الشعب ٠ **غير أن وظيفة الادب والفن وهدفهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ٠٠ كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدى الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعتبر محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة**

ثورة على الثورة

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند محمد مندور فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه الى العناية بالمضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب او الفنان فى الموضوع من افكار واحاسيس ووجهة نظر ، ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه واختلاف طريقة معالجته له ٠ ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر ٠ فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون ٠

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام **محمد مندور** المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ٠٠ **ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ٠** فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ٠٠٠ أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !

وهكذا كانت دعوى **محمد مندور** فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما وغاية اكثر شمولا ٠٠ ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظرى منها الى التخصيص التطبيقى ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ، لذلك كان لا بد من تحديد مفهوم الاشتراكية ـ لا جوهرها ـ تحديدا أكثر وضوحا واشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير ديالكتيكى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالى يصبح له دوره المحدد فى الحياة وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان او هما اجابة واحدة ولكنها ذات وجهين ، هما وجها التطبيق الاشتراكى الذى كان محمد مندور بحق جوهره الفكرى الأصيل ، احد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى ياخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض ، وتبلور الثانى على يد محمود امين العالم ٠

فأما الاتجاه الأول فقد بدت ارهاصاته النقدية تتضح فى كتابات **لويس عوض** الأولى وبخاصة مقدماته لمسرحية شيللى « بروميثيوس طليقا » ولمقالات «فى الأدب الانجليزى الحديث» ولديوان « **بلوتولاند** » تلك المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية ، غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « **الانسانية الجديدة** » عن اتجاهه الى مفهوم انسانى عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام ٠ فاننا نراه فى مرحلته الأخيرة ٠٠ فى كتابه عن الاشتراكية والأدب وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى

دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة ۰۰۰ كما نراه ينادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف ، اى الأدب القائد للمجتمع ـ ولكن ۰۰ مع اعقام لمفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الأخص ـ ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على كثير من الكتاب ، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور عبد القادر القط فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، والدكتور على الراعى فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، وفؤاد دواره فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى ۰

قلت ان لويس عوض فى اتجاهه نحو تهديف الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما ـ على حد تعبير أحد الماركسيين ـ على اعقام مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لا بد لهذا الاتجاه « المعقوم » من أن يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربته فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة ، وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة القصيرة والقريبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود امين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب ۰۰ فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وانما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ، ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان حتى لا ينتقل الناقد من تحليل لعمل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى ۰

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدى دفاعا حارا وحادا على اعتبار ان حرية الابداع الأدبى لا يجوز لها ان تحجر على حرية الناقد باى حال من الأحوال ، فبالمقدار الذى يكون فيه الاديب حرا وبالمعنى الذى يمارس به هذه الحرية ، لا بد للناقد ان يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية احدهما الا حجرا على حرية كليهما ، بل ان حريد الابداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الابداع ولا حرية لاحدهما بغير حرية الأخر »

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفى الواقعية الاشتراكية ۰۰ الاشتراكية بمعناها العقائدى الهادف والاشتراكية بمعناها التقدمى الملتزم لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود امين العالم الى اعادة النظر فى وظيفة الادب والفن وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية ، فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن ان هما الا نفد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان النقد هو الآخر لا بد له وأن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا فى تفاعلهما وترافدهما تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام ۰

وموقف محمود امين العالم من هذا الواقع الاجتماعى هو موقف من يؤمن بان الأدب قوة فعالة فى صياغة الحياة وفى تنمية القيم وفى تقدم المجتمع ، وبالتالى موقف من يؤمن بان النقد لا بد وان يكون حارسا على المجتمع ۰۰ حارسا على مافيه من قيم تقدمية حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار ۰ وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكرى واخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبى النقد والابداع وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة الى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهى غاية الغايات فى حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة ۰ فكما تعلو رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة ، تعلو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم مرتبطين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا » ۰

والذى نخلص اليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم ، هو انه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله ۰ وهو الاتجاه الذى يضم كلا من عبدالعظيم انيس ورشدى صالح وعباس صالح وفؤاد دوارة وبهيج نصار والناقد المهجرى محيى الدين محمد ۰

خريطة النقد المعاصر

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى فى محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومى الادب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الامر الى المرحلة التى يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحر ۰۰ والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ نهضتنا الثقافية هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا ديالكتيكيا واحدا كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعا فلا يجعل كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة ۰

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى أدبنا المعاصر من طوالع النهضة الى العيد الرابع عشر للثورة ، هو الذى جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ومحاولة صياغتها فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيار كبير يشملها ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد تصدر عنها كافة المناشط الادبية والفنية بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة ۰

من هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التي لا تجعل منهم نقادا بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدرون عن ثقافاتهم الخاصة وفكرهم الذاتي دون أن يشكلوا خيطا في النسيج أو مرحلة على الطريق . فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تعترك بعلمها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، دون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التي فرضتها هذه الحياة . هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا النقدية فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية او مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات . ولعل اهم هذه الاتجاهات وفي طليعتها هو : « اتجاه النقد الموضوعي » الذي تبناه الدكتور رشاد رشدي ، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعي في تفسير العمل الفني ، والتي قال بها الشاعر والناقد الانجليزي ت.س. اليوت – وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدي وبعض أساتذة الادب الانجليزي . من أولئك وهؤلاء الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطي والدكتور شفيق مجلي ثم فاروق عبد الوهاب أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . ويلي هذا الاتجاه في الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعي » الذي ينادي بالتفسير الاجتماعي للادب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعي بشكله العام ومعناه الواسع الذي يلتقي عنده كل من يعتبر أن الأدب في جوهره نشاط اجتماعي ورواد هذا الاتجاه هم الدكتور عبد الحميد يونس والدكتورة سهير القلماوي والدكتور شكري عياد واخيرا د. عبدالمحسن بدر . والاتجاه الثالث في ترتيب الاهمية هو اتجاه النقد الوجودي لا الوجودية في صورة وجدان فردي منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمي المتطور والذي تبلور أخيرا في نظرية الالتزام عند جان بول سارتر . وقد تمثل هذا الاتجاه في مؤلفات الدكتور محمد غنيمي هلال التي اكد فيها « فكرة الموقف » وفي كتابات أنيس منصور الذي كان اول من دعا الى النقد الوجودي بعامه ثم الدكتور محمد القصاص في محاضراته واخيرا الدكتور عبد الغفار مكاوي وعبد الفتاح الديدي ومجاهد عبد المنعم مجاهد . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسي » الذي يتبنى فكرة التفسير النفسي للانتاج الأدبي على اساس من شرح العلاقة بين علم النفس والادب لا شرحا فنيا كالذي رأيناه عند العقاد ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التي جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان محمد خلف الله احمد بكتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، رائدا لهذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذي سار فيه كل من الدكتور محمد النويهي في كتابه عن ثقافة الناقد الأدبي » وفي دراسته عن « نفسية ابي نواس » ثم الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه عن « التفسير النفسي للادب » وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور المعداوي في هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسي في الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر علي محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذي يحصر نفسه في النص الأدبي ليتناوله بالشرح والتفسير والكشف عما فيه من نواحي الابداع وهو الاتجاه الذي نجد أصوله في محاولات النقد العربي القديم والذي طوره واحياه في ثقافتنا الحاضرة المرحوم امين الخولي ومن ورائه الدكتورة بنت الشاطىء والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار وبعض اساتذة كلية دار العلوم .

الموجة النقدية الجديدة

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناشئة التي جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافاتهم الخاصة دون أن تخضع لمنطق التطور او ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد في أدبنا المعاصر، فالاصالة الكامنة في محاولات النقد العربي حررتها من هذه النظرات الجزئية التي جاءت محدودة بحدود الوعي الفردي ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية في اقامة النظرة الكلية العامة التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الأصيل والمعاصر في وقت واحد ، وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة في الكتابات الشابة والمثقفة التي رأيناها في كتابات رجاء النقاش وغالي شكري وامير اسكندر من ناحية ، وفي كتابات جلال العشري (ان جاز لي ان أضع اسمي في هذا المقال) من ناحية أخرى .

فالشطر الاول على الرغم من كتاباته الجادة وانجازاته الحقيقية الا أنه في صحيحه جاء استمرارا ولا أقول تطويرا لجيل الرواد الذي سبقه واتخذه كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق . فرجاء النقاش استمرار للمنهج الأيديولوجي عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره في ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ، وغالي شكري استمرار للواقعية الاشتراكية التي رأيناها عند لويس عوض مع محاولات متعثرة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية ، وأمير اسكندر استمرار بمفهوم الالتزام بمعناه النقدي عند محمود أمين العالم مع محاولات باهتة لاستخدام المرونة في تطبيقاته النقدية . وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقديد الجديدة يجيء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربي وجوهره الأصيل من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية والتي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الاجنبية ، وهو اذ يصدر في محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة في الفن والتعبير انما يفعل هذا في ضوء ثقافة أجنبية هادفة وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومي الأصالة والمعاصرة .. الاصالة في ان نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات ، والمعاصرة في ان نحيا تجربتنا الواقعية دون ان نقطع صلتنا بتراثنا الماضي ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا .

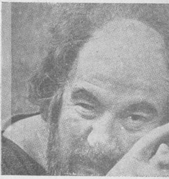
تلك هي أبعاد نظرية النقد في حياتنا الثقافية ، وتلك

هى خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة، وهى كما رأينا لم تكن وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء والمعاناة من نواقص • واذا كنا فى مرحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا اليها فى مطلع هذا المقال ، **فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية هى حالة التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد ان ظل احقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت وهى ايضا حالة التنفيس النقدى التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها ان يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى اوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرته فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام •**

لذلك كان لا بد لانساننا الاشتراكى الصاعد من أن ينفس ويتنفس كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد ، صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة •

جلال العشرى

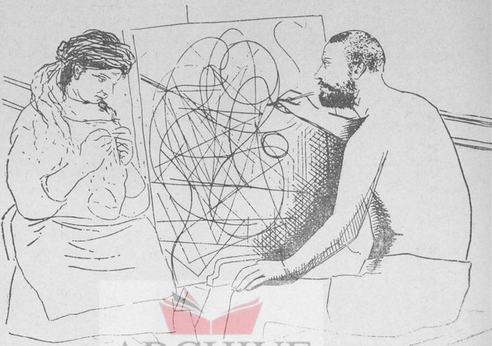
سقراط فى التليفزيون



غزا «أوستينوف» الشاشة الصغيرة بعد ان لعب دور « **سقراط** » فى عرض بالتليفزيون استمر تسعين دقيقة . قال عنه المخرج « جورج سكافر » انه انسب من قام بدور سقراط وعزا ذلك الى التشابه بين « أوستينوف » وسقراط فى كثير من النقاط ، اولا فى المظهر حيث ان « أوستينوف » له لحية طويلة تشبه لحية سقراط كما يتناسب معه فى الهيئة وله نفس النظرات . وهو يتميز ايضا بلمحات من السخرية اللاذعة اتسمت بها شخصية الفيلسوف اليونانى العظيم ، وقد استغل « بيتر » طبيعته الساخرة فى اضافة لمحات فكاهية على المواقف المختلفة ، صاحبة تلك المواقف التى تتجسد فيها مأساة سقراط الفيلسوف الذى لقى حتفه نتيجة الظلم والقسوة ، ولقد برع « أوستينوف » فى تلخيص شخصية سقراط وفى التعبير عن مأساته الى الحد الذى ظن معه البعض انه ينحدر من اصل يونانى مثل الفيلسوف الراحل . ولكنه لا ينتسب الى اليونان فى شىء ، فهو بريطانى الجنسية ، وان امضى حياته متنقلا بين « باريس » و « سويسرا » .

هذا ويهتم « **أوستينوف** » اهتماما عظيما بالسياسة يضارع اهتمامه بالفن . ومعظم الشخصيات السياسية التى تقمصها كان لها حظا وافرا من النقد والتنقيب . وقد هاجم كثيرا من النظم السياسية . فهو يعتقد أن نظام الانتخابات فى انجلترا متخلف . كما أن النظم الديمقراطية فى حاجة الى توجيه يتناسب وروح العصر . ولم تنجو أمريكا من انتقاداته اللاذعة . فهو يدهش للمفارقة الغريبة بين شخصية المواطن الامريكى وبين صورة الدولة الامريكية . فالرجل الامريكى يعتبر رمزا للمدنية والحضارة ، بينما لا تعدو امريكا فى نظره ان تكون انجلترا اخرى فى عصر الملكة فيكتوريا.

ولا يعتقد « أوستينوف » أنه قادر على مزاولة الحياة المكتبية لانقص فى كفاءته ولكن لتفضيله العمل السياسى عليها . فهو يعتبر نفسه معلقا على الأحداث السياسية. ومن آرائه ان المازحين هم صمام الامن عندما تصل الاحداث لدرجة الغليان . ولا يجد دليلا على ذلك اقوى من عدم امكان تجنب الحرب العالمية الثانية وحتمية وقوعها بعد أن حكم على المهرج الاول بالسجن لسخريته من « جورنج » قائد سلاح الطيران .



أصول النقد فى الفن التشكيلى

رمسيس يونان

- نحن لا نتأثر بالعمل الفنى باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « ماثلة » ٠٠ وهو لا يمكن على الأخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن الا من حيث هو « وجود حاضر » ٠
- الفن عندنا لغة ، وليس تجميلا ولا تنسيقا ولا تفخيما ، بل اننا لنوشك أن نستبعد من عالمنا الفنى كل فن يمكن وصفه بأنه « زينة » للحياة أو «متعة» للعين ٠
- ان النقد فى هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك ، وعيا ثقافيا عظيما ، والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم من تحقق فيهم هذان الشرطان ٠

ان كلمة « **فن** » – كما يقول مالروه – توحى لكل منا على نحو ما « **بكنزه** » الخاص . ولا يكون هذا الكنز كنزا ، ما لم يكن جزءا من صميم كياننا .. فلا عبرة اذن « **بمفهوم** » للفن – أيا كان هذا المفهوم – ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى – أيا كان أسلوبه – ، مالم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم الى خبرة صحيحة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذى نسميه عالم الفن . ومعنى ذلك أنه وان كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ونقد آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ومفهوم آخر ، الا أن ما يتمايز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة، لايعتمد على تباين المفاهيم أو مناهج النقد ، بقدر ما يعتمد على ثراء هذا « **الكنز** » ومدى تغلغله من نفس صاحبه . **فاذا كان القديس أوغسطين يقول : « أحب ، ثم أفعل مابدا لك » ، فينبغى لنا أن نقول : ليكن لك كنز عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء ..**

زوايا التفسير الفنى

وبوسعنا دون ريب أن نفسر ، أو بالأحرى أن نحاول تفسير الظاهرة الفنية بعامة ، أو الآثار الفنية لعصر معين أو لفنان معين بخاصة ، من زوايا عدة – من زاوية تقنية ، أو نفسية ، أو اجتماعية ، أو حضارية ،أو فلسفية ، أو دينية ... أو ما شئت من زوايا الرؤية . وكل زاوية من هذه الزوايا تحتمل عدة مستويات ، تبعا لمستوى مفهومنا للتقنية أو النفس أو المجتمع أو الحضارة ... الى آخر هذه المفاهيم . على أننا فى هذه الحالة : اما أن نبدأ بمفهوم محدد سلفا للنفس الانسانية أو المجتمع مثلا ، ثم نطبق هذا المفهوم من الخارج على ما قد يعرض لنا من صور الفن ، واما أن نبدأ بالنظر فى الفن نفسه ، ثم نسعى الى استخلاص ما قد يوحى به من دلالات نفسية أو اجتماعية أو فلسفية أو حضارية ..

فقد ننظر مثلا الى التحول من فنون العصر الوسيط الى فن عصر النهضة ، من خلال مفهوم معين للتقنية ، فلا نرى فيه غير خطوة الى الأمام فى سبيل الاقتراب من صور الطبيعة ، أتاحها ابتكار أنواع جديدة من الألوان ، واكتشاف قواعد المنظور وعلم التشريح .. وقد ننظر الى هذا التحول من خلال مفهوم معين للمجتمع ، فلا نرى فيه غيرثمرة لانهيار النظام الاقطاعى ونشاة الطبقة البورجوازية ، فننظر على هذا الاساس الى الفن الحديث ، فلا نرى فيه غير ثمرة لانحلال النظام الرأسمالى ..وقد ننظر الى هذا التحول من خلال مفهوم معين للفلسفة أو الحضارة ، فلا نرى فيه غير انصراف عن الغيبيات ، وبداية اهتمام بعالم الانسان وعالم المحسوسات ..

نحو « عالم آخر »

ولكننا قد ننظر الى هذا التحول من وجهة أخرى ، اذ نلتفت أولا الى فنون العصر الوسيط ، فنرى أنها كانت تتصل اتصالا وثيقا بالمكان المقدس – بالكنيسة البيزنطية أو البازيليكا الرومانسيكية أو الكاتدرائية القوطية ، والمكان المقدس ، بحسب تعريفه ، عالم منفصل ومتميز تميزا كيفيا عن العالم الدنيوى المحيط ، فهو « **عالم آخر** » ، وهو عالم مغلق : سماؤه قبته أو عقوده ، وحدوده جدرانه ، ونوره شموعه أو ما ينبثق من زجاجه الملون .. والصور والتماثيل والنقوش داخل الكنيسة أو الكاتدرائية لا تحيل الى العالم الخارجى ، وانما هى باشكالها والوانها جزء لا يتجزأ من هذا الفضاء المقدس . والرابطة بينها وبينه ، وان انطوت على « **حساب** » ، الا أنها فى جوهرها رابطة روحية .. فاذا التفتنا بعد ذلك الى **فن عصر النهضة** ، وجدنا أنه –حتى حينما يكون رسما على جدار كنيسة – لا يرتبط بنفس الرابطة بمكان مقدس ، وانما ينتسب على نحوما ، فى الظاهر على الأقل ، الى صور العالم الخارجى أو ما هو أشبه بها . غير أن فنان عصر النهضة كان يسعى دائما لأن يجعل من لوحته كلا متماسكا أو ، كما نقول اليوم ، وحدة عضوية ، يحدها من جميع جوانبها أطار اللوحة ، فهذه اللوحة اذن ، هى أيضا عالم مغلق ، وان تكن فى ذلك على نحو آخر . ثم ان التحول الى فن عصر النهضة لا يتميز بالانتقال الى ما يسمى واقعيته ، اذ أن هذه « **الواقعية** » قد سبقه اليها النحت القوطى ، وهى تتصل بتطور مطرد كان يتجه خلال بضعة القرون السابقة الى «**استئناس**» الصور المقدسة ، وكذلك لا يتميز هذا التحول بتطبيق ما يسمى بقواعد المنظور ، اذ أن هذه القواعد قد استخدمت من قبل فى لوحات عديدة ، وانما الذى يتميز به هذا

التحول – أو أحد مميزاته الرئيسية على الأقل – هو ابتكاره « لفضاء » جديد ، يختلف عن الفضاء المقدس السابق ، والاساس الذى يقوم عليه هذا الفضاء الجديدة هو شبكة من الخطوط الوهمية ، تبدأ من أطراف اللوحة ، وتلتقى كلها فى نقطة داخلها ، بحيث يصبح كل ما فى اللوحة من أشكال بمثابة المحال الهندسية لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والافقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة مقتبسة من **اقليدس** أو **فيثاغورس** ، وتعتبر بمثابة قانون الجمال أو الانسجام . فهذه الشبكة الوهمية هى التى تربط ربطا محكما بين شتى عناصر اللوحة ، وهى التى تحدد مقاييس هذه العناصر وأوضاعها ، كما تحدد الفراغات التى تفصل بينها .. وهكذا نرى أن هذا العالم المغلق الذى تمثله اللوحة هو فى حقيقته عالم اصطلاحى ، لايقل فى اصطلاحيته عن عالم التصوير البيزنطى مثلا أو عالم التصوير المصرى ، وان اختلفت صيغة الاصطلاح .. ومن الصحيح أننا لا نستطيع أن نصف هذا العالم الذى يطالعنا به فن عصر النهضة بالقدسية ، حتى وان تمثلت فيه شخوص مقدسة ، غير أننا لانستطيع كذلك أن نقول انه عالم دنيوى . اذ هو بوصفه عالما اصطلاحيا ، فهو عالم صورى أو مثالى . ثم ان وقعه فى نفوسنا يختلف فى نوعه عن وقع مشاهد الحياة فى نفوسنا .. فلنقل اذن انه يشكل هو أيضا « **عالما آخر** » ..

ولا حاجة لنا بعد ذلك الى القول ، ان كون فن التصوير فى عصر النهضة يتميز بفضاء من نوع خاص ، كما تتميز فنون العصر الوسيط بفضاء آخر ، لايستنفد كل المعانى الوجدانية أو الروحية التى قد ينطوى عليها أثر معين من آثار هذا العصر أو ذاك .. الا أن هذا الفضاء هو بمثابة العامل المشترك بين آثار كل عصر ، وهو بذلك أشبه بالنافذة التى تتيح لنا ان نطل على عالمه المميز .

فاذا نحن نظرنا هذه النظرة الى فن عصر النهضة بالقياس الى فنون العصر الوسيط ، أى باعتبار أنه « **عالم آخر** » بالقياس الى «**عالم آخر**» ثان ، أصبح لاختلاف التقنية أو الأسلوب ،ولصلة الفن بعصره وحضارته ، مدلول اخر غير ما قد يتبدى للنظرة الاولى .

ولنا على هذا الاساس ، أن نستنتج بعد ذلك



ما نشاء فيما يتعلق بتاريخ الفن أو تطور المجتمع أو تاريخ الاديان .. ولكننا حين نتأمل لوحة **لبيرو دللا فرانشسكا أو رامبرانت أو سيزان** ، ونتأثر بها فاننا لانربط هذا التأثر بشىء يتعلق بالقرن الخامس عشر أو السابع عشر أو التاسع عشر ، كما أننا لا نربطه بشىء يتعلق بالمجتمع الايطالى أو الهولندى أو الفرنسى .. فنحن لانتأثر بالعمل الفنى باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « ماثلة » .. وهو لايمكن على الاخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن ، الا من حيث هو « وجود حاضر » .

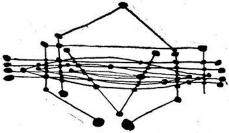
وقد يقال ان معرفتنا بحضارة عصر ما ، اذا كانت حدا كافيا من العمق ، فلابد وأن تساعدنا على استجلاء بعض المعانى الكامنة فى فنونه :وهذا صحيح بلا جدال .. غير أن هذه المعانى لايمكن أن تساهم فى استجابتنا الفعلية لهذه الفنون ، مالم تتحول من كونها معانى تقترن فى أذهاننا بمرحلة معينة من مراحل التاريخ ، الى بعد جديد من أبعاد وجداننا « الراهن » .. وبهذا المعنى فان «كنزنا»

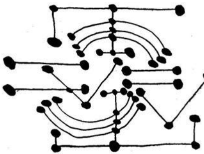
لا يلغي فقط التاريخ بعامة ، بل يلغي حتى تاريخ الفن .

التمرد والاكتشاف

وكان هــذا « الكنــز » ، بالنسبة للفنان أو الناقد الاوربى من نحــو مائة عام ، يكاد يقتصر اقتصارا تاما على تراث عهد النهضة والقــرنين التاليين ، بالاضافة الى بعض الآثار الرومانية . ولذلك لم يكن بوسع هذا الناقد أو الفنان ـ حتى ولو كان من أرهف الناس حسا ـ أن يستجيب لأى فن آخر خارج هذا النطاق ، سواء كان هذا الفن أوربيا كالفن القوطى أو الاتروسكى مثلا ، أو من فنون قارات أخرى كالفن المصرى أو الهندى.

ولكن منذ ذلك الحين ، طرأ على هــذا الكنز تعديل حاسم . وقد رجع هذا التحول الى عاملين أساسيين ، أثر كل منهما فى الآخر تأثيرا قويا . **العامل الاول** هو أن الفنان الاوربى منذ **«مانيه»** ، قد أخذ يتمرد ـ عن عمد أو دون عمــد ـ على التقاليد والقيم التى اقترنت بتراث عصر النهضة **والعامل الثانى** هو أنه منذ ذلك الحين ، قد أخذت تتكشف له فى الوقت نفسه ، عوالم أخرى للفن، كان عنها غافلا أو بها جهولا . ولقد سار هــذا الكشف ، كما سار ذلك التمرد ، فى خطــوات وئيدة حتى نهاية القرن التاسع عشر . فعنــدما نقرأ المجلد الذى وضعه « **ايلى فور** » فى مطــلع القرن العشرين فى « **تاريخ الفن** » ـ وهو المجلد الذى كان فتحا جديدا ليس فقط فى أســلوب تناوله للفن بعامة ، بل فى تنبهه على الاخص لقيمة الفنون الخارجة عن نطاق التراث الاغريقى والفن الاوربى منذ عصر النهضة ـ نجده مع ذلك يتناول هذه الفنون وكأنها فنون هامشية بالقياس الى ذلك التراث .. غير أننا نراه فى عام ١٩٢٣ ـ لدى اعادة طبع هذا المجلد ـ يعتذر عن موقفه اذ يقول فى مقدمته الجديدة للفن الشرقى : « ان شــبه الجهالة التى كنا فيها ، من نحو عشرين ســنة ، بحقيقه الروح الآسيوية ، وبما يرتبط بها جزئيا فى الشمال الافريقى والشرق الاوربى ، قد أوقعنا فى أخطاء عدة ، ليس فقــط فيمــا يتعلق بالمعنى الحقيقى لهذه الروح الآسيوية ، بل حتى فيمـــا يتعلق بالمعنى الحقيقى للروح الغربية » .. ثم يقول : « **انى لأكاد أحمر خجلا لأنى قد خصصت**





عدة فصول للفن الاغريقى او الفن الايطالى ، على حين لم أخصص للفن المصرى غير فصل واحد » .

ثورة فى الفن الحديث

وقد أدى هذا التطور الذى لم يزل مستمرا ، الى أنه قد أصبح لنا عالم للفن ، لم تعرفه أى حضارة أخرى . ذلك أن كل حضارة سابقة لم تعرف غير عالمها الفنى الخاص . ثم ان الحضارات القديمة ــ **كمصر وسومر والهند** ــ وكذلك حضارات العصر الوسيط ، لم تكن تنظر الى ما يبدعه نحاتوها ومصوروها ومعماريوها باعتباره « **فنا** » ، وانما باعتباره فقط صور آلهة وأبناء آلهة ومقدمى قرابين وأماكن عبادة ورموزا مقدسة، على حين ندرج نحن كل هذه الصور فى عالمنا الفنى .. وهذا العالم الجديد الذى أصبح عالمنا ، لم يعد يقترن بفكرة التسلسل التاريخى ، فنحن نضع اليوم الرسوم الجدارية بكهوف لاسكو ، التى قد ترجع الى أكثر من عشرين ألف عام ، جنبا الى جنب مع لوحات **فان جوخ** مثلا أو **سيزان** أو **رووه** .. أى أن هذا العالم الفنى هو بالنسبة الينا عالم « حاضر » ، لا يخلف فيه الفن الاغريقى الفن المصرى ، ولا يخلف فن القرن السادس عشر فن القرن الخامس عشر .. على أن هذا العالم الجديد لم يصبح مجرد « متحف » تشتمل قاعاته المختلفة على نماذج من شتى الفنون ، أى أنه لم « يضف » فقط فنونا كانت مجهولة أو مغفلا أمرها الى فن كان معلوما ، وانما هو قد أدى الى تقييم جديد للآثار الفنية بعامة ، بما فى ذلك آثار الفن الاوربى نفسه . فاننا اذا كنا نهتم اليوم ببييرو دلا فرانشسكا أكثر مما نهتم برافايللو ، واذا كنا نعتبر لوحة « بييتا دافينيون » من أهم آثار الفن الفرنسى ، واذا كنا لم نعد نعنى بفن التناجرا مثلا ، ولا بذلك النوع من الفن اليابانى الذى أثار اعجاب الانطباعيين ، واذا كنا نؤثر بعض النحوت الاركائيكية عند الاغريق على معظم آثارهم الكلاسيكية ، واذا كنا نضع تمثال « بييتا روندانينى» الذى مات ميكلانجلو قبل أن يتمه فوق معظم تماثيله الشهيرة ، فالفضل فى ذلك يرجع الى هذا العالم الفنى الجديد مع ما اقترن به من **ثورة فى الفن الحديث .**

وكان من نتيجة هذا التقييم الجديد ــ الذى يقوم عليه « كنزنا » الراهن ــ أنه لم يعد بوسعنا أن نقنع بأية معايير للفن لا تستند الا الى عالم للفن سابق لعالمنا . فلسنا نستطيع مثلا أن نقبل مقياسا للفن يقرنه بالطبيعة ، سواء أكان يعتبر الفن مرآة للطبيعة أو تفسيرا لها ، أو يعتبر أنه الطبيعة مرئية من خلال مزاج فنان . ذلك أننا قد أدركنا أن الفن ــ حتى حينما يكون شبيهـا فى الظاهر بالطبيعة ــ لايكون فنا الا بما يفصله عن الطبيعة ، وباندراجه فى « عالم آخر » . وقد يكون هذا العالم الآخر «كونا» Cozmos ــ كونا من صنع الانسان ، لا الكون الطبيعى الذى لا يعرفه انسان ــ ولكنه على أية حال ليس « **شيئا** » موضوعيا يمكن قياسه بما تقاس به الاشياء ، كما أنه ليس «**فكرة**» يمكن قياسها بما تقاس به الافكار ، وانما هو وجود أو « **حضور** » Présence يتعذر تحديده بلغة غير لغته هو ، ولا ندركه الا بتردده فى وجداننا الباطن .

كذلك لم يكن بوسعنا أن نقنع بأى معيار للفن يقرنه بالجمال بمعناه التقليدى ، ولا حتى بالمعنى الذى حمل أحد المصورين فى بداية هذا القرن على القول : « ان اللوحة ، قبل أن تكون فرسا فى معركة أو امرأة عارية أو حكاية أو أى شىء من هذا القبيل ، هى فى جوهرها سطح تغطيه ألوان على نسق معين منظمة .. » ذلك أن عالمنا الفنى الحاضر ــ هذا العالم الذى يخاطبنا فيه وجه « زوسر » المهشم ووجه أبى الهول ، و « أمهات » ايللوار الهندية ، وبعض الأقنعة الزنجية ، و « البييتا رواندانينى » وبعض التماثيل الاركائيكية الاغريقية ، وبعض اللوحات الاخيرة لتتسيانو ورمبرانت ــ لا يمكن تعريفه بالجمال سواء بمعناه الكلاسيكى أو بمعنى « التنسيق » . **فالفن عندنا لغة ، وليس تجملا ولا تنسيقا ولا تفخيما ، بل اننا لنوشك أن نستبعد من عالمنا الفنى كل فن يمكن وصفه بانه « زينة » للحياة أو « متعة » للعين .**

ثم ان هذه اللغة ليست هى لغة « **تمثيل** » Representation وانما لغة « **تشكيل** » . فوجه أبى الهول و « بورتريه » رامبرانت ، بل حتى وجه فيدياس والجوكندة ، وكذلك «تفاحات» سيزان و « قضاة » رووه و « جرنيكا » بيكاسو ، **كلها لا « تمثل » شيئا وانما « تشكل » شيئا ..** وهذه اللغة قد تختلف أساليبها وتراكيبها ، الا

أنها لا تمت بسبب الى أى لغة أخرى ـ وان كان يمكن مقارنتها أحيانا بلغة « الخلق » (او التفجر أو التبلور أو التغضن أو التضرس أو التشقق أو التفتت) فى الطبيعة ، أو بلغة الشعر ، أو بلغة الموسيقى ٠٠

على أن « **كنـزنا** » الفنى الراهن ليس ، أو لا ينبغى أن يكون ، عالما جامدا ولا مغلقا ٠ فكما أننا قد أصبحنا ندرك فضل كبار الفنانين الحديثين فى اضاءة العديد من جوانب التراث العالمى ، ومن ثم فى تحديد سمات عالمنا الفنى الحاضر ، كذلك علينا أن نتوقع من كل خلق جديد ، لا أن يشابه شيئا نعهده ، وانما أن يكشف عن عالم كنا نجهله فينشىء قيما جديدة ٠

الموضوعى والذاتى فى النقد

وهكذا فالنقد ينبغى أن يتناول الاثر الفنى فى ذاته ، بعالمه الخاص ـ هذا « العالم الآخر » ـ وبلغته التشكيلية الخاصة ، دون أن يقحم عليه مفهوما من عالم غير عالم الفن ، ولا حتى من عالم للفن غير عالمنا الحاضر ٠ وبهذا المعنى يمكن القول: **ان النقد ينبغى أن يكون موضوعيا ٠ غير أن هذا « العالم الآخــر » الذى هو الاثر الفنى ، ليس ـ كما سبق القول ـ « شيئا » ولا فكرة ، فهو لا يدرك الا اذا استحال وجدانا ٠ ومن ثمة فلا مفر ، فيما يبدو ، من أن يصبح النقد فى نهاية الامر ذاتيا** ، الا أن هذه الذاتية لن تثمر شيئا ذا بال ، ما لم يعززها « كنز » يتميز فى آن واحد بالثراء ، وبتفتحه لاستقبال كل ايحاء جديد ٠ ولما كان هذا الكنز لا يستقل به فرد من الافراد ، وانما يشترك فيه ـ على درجات متفاوتة ـ جماعة من الناس ، يتزايد عددهم فى شتى أرجاء الارض فلنا أن نعتبره بمثابة سند موضوعى ، لا تستقيم تلك الذاتية الا على أساسه ٠

ولقد انتقد المؤرخ والناقد **فاسارى** ، فى القرن السادس عشر ، المصور أو تشيللو لأنه جعل الحقول فى احدى لوحاته زرقاء ٠٠ وانتقد الجريكو معاصرة ميكلانجلو اذ قال : انه سيد فاضل ولكنه لا يجيد فن الرسم ٠٠ وكان ميكلانجلو نفسه يزرى بالفن الهولندى باعتبار أنه لا يقوم على « **افكار** » جليلة ، ولو انه قد أتيح له أن يرى شيئا من النحت المصرى أو السومرى ، فمن المؤكد أنه ما كان ليعده فنا ٠٠ وحتى فى العصر الحديث انتقد سيزان زميله جوجان قائلا انه لا يصنع فنا وانما يصنع تزاويق صينية ٠٠ وكان الفنانون المجددون منذ مانيه ، بل منذ ديلاكروا ، يقابلون بالتنديد الشديد من جانب غالبية النقاد ، لأن مفهوم الفن عند هذه الغالبية كان محصورا فيما ألفوه من آثار ٠٠ بل حتى الناقد الشهير **جون رسكين** ـ الذى كان مع ذلك من أشد المدافعين عن تيرنر ـ لم يتردد فى الحملة على هويسلر ، متهما اياه بأنه يقذف ببوتقة أصباغه فى وجه الجمهور ٠

وكل هذه الامثلة ، والكثير غيرها ، تدلنا على **أن الناقد الفنى الذى يؤبه به ليس بالامر اليسير، وانما الانزلاق فى النقد هو الامر الهين ٠٠ ومما يضاعف من صعوبة هذا النقد فيما يتعلق بالفن الحديث ، أن حضارتنا الراهنة ـ على خلاف جميع الحضارات التى تقدمتنا ـ لم تستطع أن تصطنع لنفسها « كونا » تطمئن اليه ٠ وما نسميه بالطراز فى الفنون السابقة ، لم ينشا الا استنادا الى كون معين ٠ ولذلك فان الفن الحديث ، وان كان قد خلق تيارات عدة ، واتسم بلهجة تميزه ، الا أنه لم يصل الى خلق طراز يحدد قوالبه ٠**

ولربما كنا نمر اليوم بمرحلة شبه اركائيكية جديدة ٠ولربما كان، ذلك هو سر انجذابنا الشديد للفنون الاركائيكية السابقة ، وعلة اهتمامنا الشديد باستجلاء كنه الاساطير القديمة ٠ ولكن أيا كان الامر ، فانه من الواضح أن النقد فى هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك وعيا ثقافيا عظيما٠ والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم ممن تحقق فيهم هذان الشرطان ٠

رمسيس يونان

أزمة النقد الموسيقى

عبد الفتاح البارودى

- **لماذا تستفحل أزمة النقد الموسيقى عن ازمة النقد فى اى فن آخر ، لدرجة اننا قد نجد نقادا للفنون بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد فى الموسيقى ؟**
- **ان هذه الظاهرة من ابرز ظواهر ازمة النقد الموسيقى ، وهى انتشار انصاف المثقفين والأدعياء فى المجال الموسيقى ليس للاستماع مثلا بل لتناول ادق القضايا واعوصها ، واكثرها استعصاء على التناول السطحى .**
- **ان التطورات التى حدثت فى مجتمعنا الجديد تستوجب تطوير موسيقانا بحيث تشارك فى معنويات هذا المجتمع، ولا يمكن ان يتحقق ذلك « بالأغنية » الفردية التى لا تلائم غير المجتمعات المتخلفة حيث لا حاجة الى فهم مدى ارتباط الموسيقى بالتعبير الفنى .**

اغرب ما فى حياتنا الفنية ان لكل فن نقاده ـ ايا كانت مستوياتهم العلمية ـ بينما فى الموسيقى بالذات لا نكاد نجد نقادا ... لماذا !؟

صورة المشكلة

ليس هذا هو المظهر الوحيد **لأزمة النقد الموسيقى** ، ولكن هذه المفارقة تحتاج أولا الى تفسير ، لأن تفسيرها مرتبط أشد الارتباط بتحديد معالم هذه الأزمة ومعرفة مسبباتها ، وكلما ازددنا معرفة بها أمكن أن نعالج الأزمة نفسها .

وفعلا .. لماذا نزعم أن موسيقانا فقط هى الفن الوحيد الذى لا نقاد له ؟! وما الرأى فى سائر الفنون ؟! وما الفرق بينها وبين الفنون الأخرى ؟!

اذا كانت العبرة بالثقافة مثلا فان المستوى الثقافى لكل المحتشدين فى الحقل الموسيقى لا يقل عن المستوى الثقافى لنظائرهم فى الحقول الفنية الأخرى ، أو على الأصح والأدق لاتزيد ثقافة هؤلاء على هؤلاء .

واذا كانت العبرة بالدراسة ، فالفنانون بصفة عامة ـ أو معظمهم ـ غارقون فى المرحلة الارتجالية .

واذا كانت العبرة بالممارسة ، فاننا ـ فى الموسيقى كما فى سائر الفنون الأخرى بلا استثناء ـ نمارس الفن فى مرحلة



س . حجازى

(التجربة والخطأ) التى تسبق المرحلة الأكاديمية ، وليست مرحلة **(التجربة والخطأ)** التى يتحتم وجودها عقب المرحلة الأكاديمية .. وهكذا .

واذن فبالمعنى العلمى وبالمقاييس العلمية تتعذر المفاضلة بين الموسيقى وغيرها من الفنون فى جميع المستويات الثقافية والفنية ، **فلماذا تستفحل أزمة النقد الموسيقى عن أزمة النقد فى اى فن آخر ، لدرجة أننا قد نجد نقادا للفنون بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد فى الموسيقى ؟!**

فمثلا ماتكاد تظهر أى مسرحية ، أو فيلم أو كتاب أو معرض ، حتى تمتلىء الصحف بالحديث عنها ، وتمتلىء برامج الاذاعة والتليفزيون بمن يناقشونها أو يقدمونها أو يتناولونها على نحو ما ، بينما فى الموسيقى **تظهر أعمال موسيقية كثيرة ، ومنها أعمال سيمفونية وتجارب أوبرالية ، ثم لا تكاد تظفر بسطر واحد فى مجالات النشر ، ولا بكلمة واحدة فى مجالات المناقشة .. أقصد سطرا له وزن فنى ـ أى وزن ـ أو كلمة لها مدلول فنى ، أى مدلول .**

ولا يقبل العقل أن نزعم أن فن الموسيقى ـ دون سائر الفنون ـ ليس فيه متخصصون وأكاديميون ، فالواقع أننا أوفدنا بعثات كثيرة لدراسة مختلف الفنون الموسيقية ، وعاد أعضاؤها بعد أن حصلوا على اجازات دراسية أكاديمية .

أيضا لا يقبل العقل أن نزعم أن الانتاج الموسيقى تافه أو ضعيف المستوى كله .. اننا بدأنا المحاولات الأوبرالية منذ خمسين سنة ، والمحاولات السيمفونية منذ اربعين سنة وفى الفترة الأخيرة تخلت محاولاتنا تجارب فى غاية الامتياز الفنى .. أيضا زاد اهتمامنا بالتعليم الموسيقى على مناهج أكاديمية تؤكد اقترابنا من المقاييس أو نحوها على الأقل .

كذلك لا يقبل العقل أن نزعم أن جمهورنا لا شغف له بالموسيقى .. ان شغف جمهورنا بالغناء لا يحتاج الى دليل .. **فاذا اعتبرنا أن أغانينا بعيدة جدا عن الموسيقى الرفيعة ـ وهذا صحيح ـ فان انتاجنا من الموسيقى السيمفونية اصبح له جمهور يتزايد عدده يوما بعد يوم .**

بعد كل هذا لايقبل العقل أن نزعم أنه لا يوجد لدينا نقد موسيقى بتاتا .. ان موسيقينا الذين اختاروا الحقل السيمفونى أو الاوركسترالى أو الاوبرالى ـ على قلتهم ـ هم بهذا الاعتبار نقاد .. ان عملية الاختيار هنا عملية نقدية .. وهذا يسرى أيضا على الجمهور الضئيل العدد الذى يقبل على سماع هذا اللون من الموسيقى .. بل حتى من ناحية النقد بالمعنى الشائع والمألوف فاننا نجد نقادا على نحو ما ، ولكن لا وجه لمقارنتهم ـ بصفة عامة ـ بنقاد الفنون الأخرى سواء من حيث العدد أو المستوى .. فاذا كنا نجد فى الفنون الأخرى نقادا ضئيلى العدد والقيمة الفنية ، فاننا فى الموسيقى لا نكاد نعثر على نظائرهم .. ثم اننا اذا اعتبرنا أن بين مجموع ما يكتبه النقاد فى الفنون الأخرى حوالى خمسة فى المائة يمكن أن ينتسب الى النقد العلمى ، فان هذه النسبة فى الموسيقى لا تكاد تصل الى كسر من واحد فى المائة بلا أى مبالغة .

حقيقة المشكلة

ان البحث فى هذه النسبة الضئيلة جدا الهزيلة جدا ـ رغم أنها لا تدخل فى الاعتبار الفنى كنقد علمى ـ فان هذا البحث بالذات ضرورة فنية ليس فقط لتفسير هذه المفارقة العجيبة ، **وانما أيضا لادراك حقيقة هذه المشكلة ، وحقيقة الأدوات** والوسائل اللازمة **لمعالجتها .**

ابحثوا فى واقعنا الملموس .. وفى الأحداث القريبة الحدوث .. لنجد الأمثلة الصالحة للتطبيق وللايضاح .

منذ أيام ـ مثلا ـ احتفلنا بذكرى **سلامة حجازى ..** فنان كبير جدا فى موسيقانا ، لدرجة أنه يعتبر فى رأى كثيرين رائد مسرحنا الغنائى ، فكيف احتفلنا به ؟!

ان معهد الموسيقى ـ وهو هيئة من الهيئات المتخصصة ـ هو الذى احتفل به ، واشترك فى هذا الاحتفال موسيقيون من الفنانين الذين عاصروه فى مسرحه ، ومن الدارسين الذين درسوا موسيقاه وألحانه ، ومع ذلك لم يقدموا لنا أى شىء له قيمة نقدية !! كيف ؟!

قدموا مجموعة من الألحان الغنائية الفردية .. من القصائد التى كان يغنيها فى سهرات الأفراح والليالى .. لم يحاولوا ـ مثلا ـ تقديم مشاهد من أوبريتاته .. لم يحاولوا أن يشرحوا أى ميزة من الميزات التى أهلته لتدعيم بداية التطور الحقيقى لموسيقانا ، أى البداية التى نقلتنا من التخت الى المسرح .. وحتى وهم يتحدثون أو يتناولون أغانيه ، لم يحاولوا أن يذكروا ماذا أحدثه فيها من تغييرات أو محاولات للتغيير ، مع أن هذه المحاولات لها دلالة هامة على تصميمه على التغيير ، وأهم من هذا ـ فنيا ـ أنها زحزحت الأغانى الفردية من وضعها الثقيل الذى تلكأت فيه فوق التخت سنوات طويلة جدا ..

هل السبب هو أنهم لم يدركوا حقيقة هذه المحاولات ؟!

كان من الممكن ـ بل كنت أتوقع ـ أن يشرحوا لنا أهمية الخطوة الضخمة التى خطاها ونقل بها الفن الغنائى من التخت الى خشبة المسرح .. فلولا هذه الخطوة لتأخرت الخطوات التالية التى قام بها **سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد وابراهيم فوزى** وغيرهم من رواد مسرحنا الغنائى الأول ، ولتأخرت بالطبع الخطوات التى نقوم بها الآن لاقامة مسرحنا الغنائى الجديد ، **لأن ممارسة سلامة حجازى للمسرح الغنائى هى التى مهدت لذلك كله ، أى مهدت لتطوير موسيقانا أو بالأحرى للاحساس بضرورة هذا التطوير .**

لم يشعر المحتفلون به فى معهد الموسيقى بهذه الخطوة التى قام بها منذ أكثر من خمسين سنة لأن مفهوماتنا النقدية فى الموسيقى بالذات لاتزال ـ مثل مفهوماتنا الموسيقية ـ مسجونة فى مستوى الغنائيات السطحية الفردية .

لنفس الأسباب لم يشعر المحتفلون به بما أحدثه من تطوير حتى فى الغنائيات السطحية الفردية .

لو كانت مفهوماتنا النقدية ناضجة لأدركنا معنى التجارب التى قام بها عندما الغى غناء (يا ليل يا عين) فى بداية سهراته الغنائية واستعاض عن ذلك بموشحات أو مقطوعات ملحنة .. وبهذه التجربة الغى عنصرا ارتجاليا وأضاف عنصرا علميا أو له صلة بالعلم ، وهذا بلا جدال تطوير للفن الغنائى .

حدث تطوير آخر لم نلتفت اليه لضعف مفهوماتنا النقدية، وهذا التطوير يتمثل فى الاهتمام بالقيمة الأدبية للمقطوعات الغنائية ، ولهذا بدأ يختار أغانيه من القصائد ذات المعانى الدسمة بمقاييس عصره ، وترك الطقاطيق الغثة والمقطوعات ذات الألفاظ الخليعة .. وهكذا .. هذه المسألة ـ هنا ـ لا علاقة لها بمسألة الفصحى والعامية ، ولكنها متعلقة أساسا باستخدام الأنغام فى التعبير عن معان محددة بعد أن كانت الأغانى مجرد ألفاظ مرصوصة بلا معنى ، أو بلا معنى مقصود تلحينه عند الملحن ... واذن فهذا التطوير يهمنا جدا من حيث أنه يتحرك بالفن الغنائى نحو « **التعبير** » وليس مجرد « **الدندنة** » بألفاظ غير واضحة فى ذهن الملحن .

فاذا كنا ونحن نقيم سلامة حجازى فى معهد الموسيقى لم نلتفت الى هذه التطورات لافتقارنا الى المفهومات النقدية فى الموسيقى ، فمن الطبيعى ـ لنفس الافتقار ـ أن لانلتفت اطلاقا الى تطوراته نحو المسرح الغنائى .

خطورة المشكلة

مثل آخر من واقعنا الملموس ومن الأحداث القريبة أيضا ... منذ أيام استضافت القاهرة مجموعة من أبرز الموسيقيين فى لبنان (**أسرة رحبانى وفيروز**) ، فاذا بمعظم المحتشدين فى حقل الكتابة الفنية يكتبون عن فن هؤلاء الموسيقيين وأثرهم الفنى فى تطوير الأغنية العربية ، وفى تأليف الموسيقى العربية ، وفى استخدام الهارمونى والتوزيع ، وفى تجديد التراث بأسلوب حديث ، وفى استخدام « **الربع تون** » ، اعادة صياغة موسيقى سيد درويش .. الخ .. مسائل هامة جدا ، ودقيقة جدا ، ولا يمكن أن يتصدى للحديث فيها غير دارسين متخصصين فى الموسيقى ، فهل كل هؤلاء الذين تحدثوا فى هذه المناسبة دارسون ومتخصصون ؟!

ان هذه ظاهرة من أبرز ظواهر أزمة النقد الموسيقى ، وهى احتشاد أنصاف المثقفين والأدعياء فى المجال الموسيقى ، ليس للاستماع مثلا ، بل لتناول أدق القضايا وأعوصها ، وأكثرها استعصاء على التناول السطحى .

ثم ماذا فعله المتخصصون ؟! هل ناقشوا أسرة رحبانى فى هذه الدقائق الموسيقية مثلا ؟! أبدا .. بل انهم أعلنوا عن ندوة علمية لهذه المناقشة فى مسرح معهد الموسيقى ، وامتلأ المسرح بالموسيقيين الدارسين ، والخبراء فى الموسيقى ، والعائدين من البعثات الموسيقية ، ثم تحولت الندوة الى فواصل من التقاسيم والبشارف والسماعيات .. الخ .. وحتى هذه الفواصل قدمت بلا منهج .. كيف ؟!

فمثلا بدأت الندوة بشىء اسمه (**تحميله وتقاسيم من مقام الراست**) .. والتحميلة عبارة عن جمل موسيقية تؤديها مجموعة من العازفين معا ، بينما التقاسيم عبارة عن جمل موسيقية يؤديها كل عازف منهم على حدة ، بدون رابط لها ، بل تؤدى ارتجالا ، وكلما انتهى أى عازف من الاداء ، قامت المجموعة بتأدية (التحميلة) معا ، ثم يستأنف العزف عازف آخر على آلة أخرى .. وهكذا ..

هذه التحميلة أداها « خماسى » أى خمسة من العازفين .. وكانوا فعلا فى غاية المهارة ، ولكن كان المفروض أن تناقش الندوة وضع التحميلة فى موسيقانا ، وهل لها مكان فى التراكيب الموسيقية الموضوعية ، أم سنعتبرها فى مراحل تطويرنا مجرد تركيب زخرفى .. الخ .

ان الندوة لم تناقش ذلك ، لأن الموسيقيين عندنا لا يكترثون بمثل هذه المناقشة ، وهم ـ غالبا ـ أحد فريقين : فريق يرى أن الموسيقى الشرقية هى كل شىء ، واذن فالتحميلة من الاسس الجوهرية لموسيقانا ، وفريق يرى أن التطور هو الانتقال الى الموسيقى الغربية ، واذن فالتحميلة لا وضع لها ولا مكان .

ولو كان عندنا نقد موسيقى لأمكن أن يتناول هذه المشكلة ليس بالاسلوب التقليدى الذى يقول (نحتفظ بموسيقانا ونستفيد من موسيقى الغرب بفهم أوضاعها ومحاولة التطوير نتيجة لهذه الاستفادة) .. ان مثل هذا الكلام أصبح بلا مدلول حقيقى .. أصبح مجرد دردشة .. ولو اننا نفهم معنى النقد الموسيقى لنظرنا الى هذه المشكلة بالتحليل والمقارنة على أساس ان « التحميلة » يمكن اداؤها اداء متطورا لو أدركنا وظيفة كل آلة .. ان من الواضح جدا أننا فى عزف التحميلة بخمسة عازفين معهم خمس آلات مختلفة ، نلاحظ أنهم يؤدون هذه التحميلة معا ، بلا أى فارق بين ما تؤديه (الكمنجة) وما يؤديه (العود) أو (القانون) مثلا .

كيف يحدث هذا الا اذا كنا لا نفرق بين وظائف الآلات الموسيقية ؟! لولا افتقارنا الى النقد الموسيقى لأمكن ارشاد



س . درويش

العازفين ومن علموهم فى معاهد الموسيقى وغيرها أن لكل آلة طبيعة معينة ، وطبيعتها تحدد وظيفتها أو جزءا كبيرا جدا من وظيفتها ، وعندئذ نتطور – حتى فى مجال التحميلة – عن طريق تأليف جمل موسيقية خاصة بكل آلة ، بحيث تتناسب مع طبيعتها ووظيفتها ، وبهذا نقترب – مثلا – من فن الكونشرتو .

والمشكلة ليست مجرد استخدام مصطلحات من الموسيقى العالمية ، وانما من الممكن أن نستفيد هنا من فن الكونشرتو على أساس ادراك امكان كتابة « موضوع » موسيقى تؤديه آلة رئيسية وتعاونها الآلات الأخرى .

الفرق بين هذا الموضوع والتحميلة هو تقريب موسيقانا من الموضوعية ، وابعادها من مرحلة الزخارف التى لا تعنى شيئا ، وذلك لو أننا أدركنا طبيعة ووظيفة كل آلة ، وكتبنا موسيقانا على هذا الأساس .

لم يناقش ذلك المشتركون فى الندوة العلمية ، وانما أخذوا يتمايلون طربا كلما أدى عازف مقطوعته الارتجالية .

ثم فى نفس الندوة تكررت الفواصل الموسيقية ، والفواصل الغنائية والموشحات ، وهكذا مرت الندوة بدون مناقشة مع أننا فى حاجة شديدة الى مناقشة كل هذه الأعمال وكيفية تطويرها وما هى وسائل هذا التطوير .

لو كان عندنا نقد موسيقى لاهتممنا بمثل هذه المناقشات ، بدلا من ترديد الأحكام الروتينية التى تردد (الاحتفاظ بخصائصنا مع الاستفادة من تكنيك الغرب) ترديدا ببغائيا .

الواقع أن هذه الندوة العلمية أعطتنا ظواهر كثيرة من أوضح الظواهر الدالة على افتقارنا الى النقد الموسيقى .. فمثلا رأينا فيها نموذجا للندوات التى لا منهج لها . ورأينا كيف أن المتخصصين فى الموسيقى هم – غالبا – متخصصون فقط فى العزف ، أو أن مستواهم فى العزف أنضج بكثير من مستوى التأليف الموسيقى أو التفكير الموسيقى .. ثم أنهم – أو معظمهم – لا يهمهم المشاركة فى حل المشكلات الموسيقية ، أو تحليل الأعمال الموسيقية ، أو ربط مقاييسهم كما درسوها وتوارثوها بالمقاييس الفنية العالمية .

مشكلة المسرح الغنائى

نذكر مثلا آخر من واقعنا الملموس أيضا ..

مسرحنا الغنائى .. ان هذا المسرح بدأ موسمه منذ قريب واستغرق فترة قصيرة جدا ثم انتهى دون أن يهتم أحد من النقاد بتقييمه أو مناقشة أسباب انتهائه السريع جدا .. لماذا ؟!

لأن مفهوماتنا النقدية لم تنضج بعد الى الدرجة التى تثير اهتمامنا بفن الأوبريت .. **اننا نتحدث عن الأغانى الفردية أضعاف ما نتحدث عن الألحان المسرحية .. وحديثنا فى هذا الموضوع أو ذاك لا يعتبر من النقد العلمى ، وهذا شىء مؤسف ، ولكن الأكثر دافعا الى الأسف أننا بهذا الشكل نروج للأغنية الفردية ، ونعوق اهتمام الناس بالأوبريت ، رغم أننا فى حياتنا الجديدة الناهضة يتحتم – فنيا – أن نهتم بالأوبريت كتركيب فنى متكامل أكثر مما نهتم بالأغنية كعمل فردى ساذج .**

أيضا لم ندرك أن التطورات التى حدثت فى مجتمعنا الجديد تستوجب تطوير موسيقانا أيضا بحيث تشارك فى معنويات هذا المجتمع ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك « بالأغنية » الفردية التى لا تلائم غير **المجتمعات المتخلفة ، حيث لا حاجة** الى فهم مدى ارتباط الموسيقى **بالتعبير الفنى .**

ان تجربة موسم المسرح الغنائى القصير برهنت على وجود أزمة حقيقية فى الحقل الموسيقى ، ليس فقط لأننا لم نتناول هذا الموسم بالشرح أو التعليق أو التحليل ، وانما أيضا لأن الذين حاولوا أن يتناولوه تناولوه بنفس الاسلوب الذى يتناولون به الأغانى .

هذه ظاهرة هامة جدا من ظواهر **أزمة النقد الموسيقى ،** وهى أن تفكيرنا الموسيقى نفسه لا يزال فى مرحلة الأغنية الفردية .

لو كان عندنا نقد موسيقى لتناولنا (أوبريت هدية العمر) التى قدمها موسم المسرح الغنائى باثارة مشكلات موسيقية ظهرت بكل وضوح فيها .. فمثلا لم نحاول مناقشة علاقة الحانها بالتوزيع الموسيقى ، ثم علاقة عنصرها الغنائى بعنصرها الأدبى ... هل الأوبريت تأليف أدبى أولا ثم يلحن ؟! وهل العبرة بالنص الأدبى أم النص الموسيقى ؟!

لو حاولنا النقد التحليلى لأمكن أن نناقش مثل هذه الأسئلة – ولو استخدمنا الأمثلة المقارنة لرأينا مثلا أن الأعمال الأوبرالية فى العالم كله تنسب أساسا الى المؤلف الموسيقى .. لماذا ؟! ان تاريخ الفن يحفظ أسماء فردى وبوتشينى وبيزيه وغيرهم من الموسيقيين الذين ألفوا روائع الأوبرات ، وفى نفس الوقت ينسى أسماء الذين ألفوا النصوص الأدبية لنفس هذه الروائع .

أليست هذه مشكلة جديرة بالبحث ونحن فى بداية طريق ممارسة الفن الأوبرالى ؟! ألم يكن من المفيد لنا أن نناقشها بالتطبيق على أوبريت « هدية العمر » .

ثم أغانى هذه الأوبريت .. انها تثير مشكلة أخرى حول

مدى ترابطها ٠٠ اننا عادة نناقش مثل هذه المشكلة بنفس أسلوبنا الروتيني ، ونزعم في النهاية أن هذه الأغاني ينبغي ألا تكون أغاني فردية متراصة بجوار بعضها ، وانما ينبغي أن تكون متكاملة يكمل بعضها البعض الآخر ٠٠ **كلام روتيني** ٠٠ لأننا اذا كنا قد وضعنا النص الأدبي كله موضع الحيرة ، فكيف نقيس تكامل أغانيه ؟!

طبعا ليس من المتصور أن تكون كل أغنية قائمة بذاتها ، وانما من اللازم بحث عنصر الصراع وتدافع الأحداث والتزام الحوار الغنائي والأدبي بالتعبير عن هذا الصراع وهذا التدافع ٠٠ الخ ٠٠ كيف اذن نلحن كل أغنية على حدة ؟! كيف اذن نفكر في اعطاء أغاني الأوبريت الواحدة لأكثر من ملحن ؟! وكيف نعطي لفنان ما تلحين الأغاني ، ثم نعطي لفنان آخر تأليف الموسيقى التصويرية ، ثم نعطي لفنان ثالث توزيع الألحان ، ثم نعطي لفنان رابع كتابة المقدمات الموسيقية ٠

ان المقدمات التي عزفت قبل بدايات الفصول في هذه الأوبريت لم تكن متصاهرة تماما مع موسيقى هذه الفصول ٠٠ والألحان الغنائية كانت غريبة عنها ٠٠ والمنشدون كانوا يؤدون هذه الألحان كما تؤدى الأغاني ، أي بدون اندماج في الأحداث ٠٠ وهكذا ٠٠ ثم عنصر الترويح ٠٠ رأيناه في هذه الأوبريت يؤدى بالنكت والحوار الكلامي والحركات والاشارات، دون أن ينعكس ذلك على الموسيقى والألحان الا بالأسلوب المباشر أحيانا ، عن طريق استحداث أصوات مستغربة أو عن طريق ترجمة الأصوات ترجمة حرفية ٠

هذه كلها مسائل جديرة بالمناقشة لو أنها وجدت الناقد الموسيقى ٠

ثم الأداء الأوركسترالي ٠٠ والكورال ٠٠ والمسرح نفسه وأدوات تجهيزه ٠٠ ثم الاخراج ٠٠ عشرات المسائل والقضايا الفنية الحقيقية لم يتحدث عنها أحد بشكل يدل على الخبرة بالموسيقى والوعي بالموسيقى والوعي بضرورة استمرار فن الأوبريت ٠

وانما رأينا أقلاما كثيرة تتصدى للحديث عن هذه الأوبريت بنفس مفهومات ذوى الأقلام التي تتصدى للحديث عن الأغاني ٠

وهذه المصيبة النقدية ليست ملحوظة فقط في المسرح الغنائي ، بل في المسرح بصفة عامة ، حيث نرى الموسيقى التصويرية لمعظم المسرحيات مؤلفة في مستوى متخلف جدا دون أن تجد النقد الذي يرشد الى هذا التخلف ٠٠ بل أحيانا كثيرة تجد النقد الذي يشيد بها بسبب المجاملة الجاهلة مثلا ٠٠ **وهذه أيضا ظاهرة من ظواهر أزمة النقد الموسيقى ، وهي المجاملات المنتشرة بين الشلل المنتشرة في الوسط الفني ٠**

لنترك هذه المحنة الأخلاقية ونكتفي بتناول الأزمة من الناحية الفنية ٠

مشكلة الموسيقى السينمائية

الى جانب ظهور أزمة النقد الموسيقى في المجال المسرحي فاننا نراها أيضا في **المجال السينمائي ٠**

أذكر مثالا واحدا من واقعنا كذلك ٠٠ **أذكر أن المؤتمر السينمائي الذي عقد منذ قريب ، والذي ناقش كل مشكلات وقضايا السينما مناقشة مفتوحة ، لم يتناول مشكلة الموسيقى التصويرية في الأفلام اطلاقا ٠٠ ولا كلمة واحدة فقط تعرضت لهذه النقطة من قريب أو من بعيد ٠٠ لماذا ؟!**

أظن أن من أبجديات العمل السينمائي أن الموسيقى أصبحت من العناصر الرئيسية في الأفلام ٠٠ بل ان الموسيقى صاحبت السينما منذ نشأتها الأولى ، وتطورت معها ، واستخدمت في تعبيرات متعددة جدا ومتشابكة جدا منذ ظهرت السينما الناطقة ، ثم كلما استحدثت اختراعات سينمائية جديدة تكيفت معها الموسيقى التصويرية في خدمة هذه المراحل الجديدة ٠

لو كان عندنا نقد موسيقى لأرشد السينمائيين الى هذه الحقائق بل هذه البدائيات ٠٠ وافرض أن هذه مسائل تكنيكية مبسطة ، فما الرأى في استخدام الموسيقى في الأفلام للتعبير عن الدقائق أو الأعماق ٠

ان النقد الموسيقى المستنير هو الذي أرشد السينمائيين في الغرب الى ضرورة تعميق موسيقى الافلام لدرجة أنهم واجهوا ولا يزالون يواجهون ـ مشكلة نبعت من هذه الضرورة ، وخلاصة هذه المشكلة هي : **هل يجوز استخدام موسيقى موسيقار عظيم مثل بتهوفن في افلام لم يكتب موسيقاه لها** ، أم **الأفضل تاليف موسيقى لكل فيلم على حدة ؟!** وهل سيقبل **كبار المؤلفين أن يكتبوا موسيقى ذات مستوى رفيع لأحداث سينمائية هم بالبداهة لم يشعروا بوقعها في وجدانهم ؟!** مشكلات عويصة يواجهونها في الغرب ويناقشونها ويستفيدون من مناقشتها ،ويخرجون منها بقضايا جديدة وتجارب فنية جديدة ، بينما نحن ـ بسبب افتقارنا الى النقد الموسيقى نظل غارقين بموسيقانا في روتينياتها المتخلفة ٠

ان من النتائج التي خرجوا بها مثلا استخدام العباقرة في أحداث تتخلل الأفلام وليس في أحداث الأفلام نفسها ٠٠ فمثلا استخدام موسيقى تشايكوفسكي لأداء رقصات الباليه ، كما حدث في فيلم « الحسناء النائمة » الذي تخللته هذه الرقصات ٠٠٠ ولا أريد أن أستشهد مثلا بفيلم (يولانتا) الذي شاهدناه في القاهرة منذ سنتين مع أسبوع الفيلم السوفييتي ، فان موسيقى تشايكوفسكي برزت فيه كعنصر أول لأن الفيلم نفسه أوبرا سينمائية ٠٠٠ وانما أستشهد بفيلم (عروس بلا دوطة) الذي أنتج منذ ثلاثين سنة ، فان هذا الفيلم ليس غنائيا ، بل هو اعداد سينمائي لتراجيديا مسرحية تدور حول فتاة فقيرة اضطرتها الحياة الى أن تقف عند منتصف طريقين ، فاما أن تعيش واما أن تنتحر ٠٠٠ في هذا الفيلم عبرت موسيقى السيمفونية الخامسة لتشايكوفيسكي **(له سيمفونية بهذا العنوان ولا علاقة لها بسيمفونية بتهوفن طبعا)** عن مأساة هذه الفتاة وتدافع العواطف والأفكار في عقلها وفي وجدانها ٠٠



م . عبد الوهاب

نفس هذه السيمفونية الخامسة لتشايكوفيسكى التى استخدمت فى أفلام سوفييتية كثيرة استخدمت أيضا فى أفلام أمريكية كثيرة ، ومنها فيلم (**مائة رجل ، وفتاة**) الذى ظهر منذ ثلاثين سنة أيضا ، والى جانب انتشارها فى الشرق والغرب فانها انتشرت فى أفلام مختلف الفترات التى اجتازتها السينما منذ بدأت تنطق الى أن تطورت كل عناصرها ومخترعاتها .

هذا مثل واحد لموسيقار واحد ، وكيف استخدمت موسيقاه فى الأفلام ، ليس كعنصر زخرفى او كمالى ، بل كعنصر آساسى .

علمية النقد الموسيقى

لو كان عندنا نقد موسيقى لوصلت موسيقانا وفنوننا التى نستخدم فيها موسيقانا الى مثل هذا المستوى ، ولكننا بصراحة ـ بسبب انعدام النقد الموسيقى عندنا ـ لا نزال فقراء فى الانتاج الموسيقى بمختلف ألوانه .

للآن لم نعرف تماما معنى الموسيقى وطبيعتها ووظيفتها ، ولم نصل بعد فى نقد الموسيقى الى مفهومها البسيط ، أى القدرة على تناول الانتاج الموسيقى تناولا علميا بالتحليل والتقييم ... لم نصل بعد فى الموسيقى الى المرحلة التى نفهم فيها الموسيقى بهذه المفارقات .

من اجل ذلك لا يوجد نقد موسيقى بالمعنى العلمى لانه لم توجد للآن موسيقى محلية بالمعنى العلمى .

ونحن فى الطريق .. وانما لكى نصل فى هذا الطريق يجب أن نضع فى أذهاننا سؤالا هاما : كيف نخلق البيئة الفنية التى تخلق لنا موسيقانا الجديدة بالمعنى العلمى .

لا جدال فى ضرورة خلق وتدعيم التفكير الموسيقى أى النقد الموسيقى بصفة عامة على المستوى العلمى .

بسبب انعدام النقد العلمى للموسيقى نعيش عاجزين عن فهم حقيقة القضايا والمشكلات الموسيقية .. المثقفون يخجلون غالبا من المجاهرة بجهلهم بالموسيقى ، مع انه جهل منطقى مع ظروفهم .. أين تعلموا الموسيقى ؟! والموسيقيون يتوهمون انهم درسوا الموسيقى وهم ـ غالبا ـ درسوا العزف الموسيقى

... والجمهور حائر .. فرغم ان حياتنا اغتنت بالتفكير فان الموسيقى التى تخدمها الشهرة حتى ولو كانت جوفاء تعتبر فى ذهن الجماهير هى الموسيقى الأفضل .

ان الفوضى الفنية التى تعيش فيها فنوننا وموسيقانا بصفة خاصة ملأت الحقل الفنى بأحكام عجيبة من الصعب معرفة مصادرها .. حتى الأحكام الصحيحة هى هنا أحكام ، عجيبة لأنها اما صدرت من تلقاء نفسها واما صدرت على غير أسس أكاديمية ، ولهذا تجدها بلا منطق وبلا تعليل .

خذ أمثلة واقعية .. ان سيد درويش مثلا أصبحت ذكراه مثل « **الموضة الجديدة** » كلما جاء أوانها ازدحم الناس حولها وأخذوا يهللون لها .. فنحن نهلل لسيد درويش فى أعياد ذكراه ولكن لا أحد يطلب ألحانه ـ فى غير هذا الموعد ـ فى برامج الاذاعة والتليفزيون المخصصة لذلك .

وكذلك الفن الرحبانى اصبح موضة .. انك كلما سمعت أحد الأدعياء يتحدث عن تجديدات أسرة رحبانى تجده يستشهد باغنية طلعت يامحلا نورها أو زورونى أو خايف أقول .. الخ .. ورغم هذه الاستشهادات المسماة بالتحديد فانه لا يستطيع ـ ولا يجرؤ ـ ان يعلل لك لماذا اختار هذه الأغنية بالذات .

لو كان عندنا نقد موسيقى لأرشدنا الى أهمية التعليل فى الحكم على الأعمال الموسيقية وفى اختيارها وفى تناولها.. الخ .

ولو عللنا ـ مثلا ـ أسباب اعجابنا بتجارب « **رحبانى** » ومن اليهم فى تعليل أغانينا عن طريق توزيعها » فربما نصل الى دقائق تجعلنا نعيد النظر فى هذه التجارب !!

وربما نكتشف أن « **توزيع** » أغانينا يضعف عنصر الميلودى فيها ، وربما نكتشف ان هذا التوزيع يبلغ عادة درجة من الكثافة ، لو أن لدينا نقادا موسيقيين لعارضوا فى استخدام التوزيع ، أو على الأصح أو الأدق فى استخدام التوزيع بهذه الكثافة .

ان افتقارنا الى النقد الموسيقى هو الذى يعوقنا فعلا عن التقدم فى الحقل الموسيقى ، بل فى الحقل الفنى كله !

الوعى الموسيقى الذى نريده

من أين يأتى **الوعى الموسيقى** اذا كنا لا نناقش القضايا الموسيقية ، حتى فى مثل هذه المناسبات الفنية .. ان هؤلاء الفنانين (**أسرة رحبانى**) أصبحوا متخصصين فى تطوير موسيقانا وأغانينا بأسلوب معين يعتمد أساسا على «**التوزيع**» بطريقة معينة ، فكيف نترك فرصة وجودهم بيننا بدون أن نناقشهم ؟ لو كان لدينا نقاد موسيقيون لبحثوا معهم الأغانى التى وزعوها بحثا مقارنا ، عن طريق تحليل هذه الأغانى قبل وبعد التوزيع ، ثم الوصول من ذلك الى مناقشة مدى صلاحية التوزيع فى أغانينا وموسيقانا ، وأساليب التوزيع وأيها أكثر تناسبا لأغانينا وموسيقانا .. الخ .. ان عملية التوزيع نفسها تحتاج الى بحوث عميقة ، وتحديد مفهوم « **الميلودى** » فى أغانينا يحتاج الى بحوث عميقة أيضا ... بل اننا بدأنا نسمع الآن عن تجارب كثيرة لتوزيع «الميلودى» ليس عندنا فقط بل فى الخارج .. مثل هذه التجارب تحتاج الى بحوث أيضا .

المدهش أننا لا نناقش شيئا من هذه القضايا الموسيقية التى تستوجب المناقشة ، بينما نتناقش دائما حول قضايا يعتبر الكلام فيها تحصيل حاصل ·· فمثلا نتناقش فى أهمية موسيقانا وكيف أنها « أغنى » موسيقى فى العالم بالمقامات والضروبات والأوزان ·· الخ ·· نقول هذا دون أن نسأل أنفسنا عن معالم هذا الغنى ولماذا لم نستفد به مثلا فى اغناء انتاجنا الموسيقى !! **واذن فنحن مصابون ليس فقط بفقر النقد الموسيقى ، بل ايضا بالادعاء ·**

ولهذا فنحن لا نناقش الأعمال الممتازة فعلا ــ نسبيا طبعا ــ بينما نفتعل الامتياز فى أعمال عادية ، وقد تكون متخلفة ، ونناقشها على هذا الاعتبار ·

فمثلا لم نناقش تجارب الأغانى الجماعية ·· ان الاذاعة احتضنت هذه التجارب كمحاولة للتطوير ، ولكننا بدلا من أن ندعم هذه المحاولة بالنقد العلمى حكمنا عليها بالفشل ·· لماذا ؟! لأنها لم تشتهر بين الناس ! وهكذا وضعنا تقييمها على معيار توهمناه أو افترضناه ، قياسا على معايرنا فى الأغنية الفردية ، رغم استحالة استخدام هذه المعايير فى هذه الحالة ·

أيضا لم نناقش التجارب السيمفونية·· ان بعض مؤلفينا الذين اتجهوا الى الدراسة قدموا انتاجا سيمفونيا جديرا بالتقدير والتقييم ، ولكننا بدلا من تقييمه فى ذاته ومن خلال امكانياتنا الفنية ، حاولنا تقييمه مقارنا بأعمال **بتهوفن وموزار** ·· الخ ·· رغم استحالة المقارنة فى هذه الحالة ·

اننا لم نناقش أى تجارب متقدمة بالمعنى العلمى ، واذا ناقشناها فاننا نناقشها بمفهوماتنا الموسيقية المستجونة فى الأعمال الفردية والسطحية والمنحرفة عن المجال الحقيقى للموسيقى ، أى المنحرفة مثلا نحو مجرد التطريب ، أو نحو ادعاء التجديد ، أو نحو السرقة من الموسيقى العالمية ·

هذه الانحرافات قد نجد من يحاول كشفها بين حين وآخر ، وهذا الكشف بلا جدال نوع من النقد ، ولكن اذا كان هذا النوع يمتاز بالاخلاص للعلم ، فانه يفتقر الى المنهج العلمى والى المقاييس العلمية ·· وربما يكون السبب فى ذلك أن المجالات التى ينتشر فيها ــ وأهمها الصحف ــ لا تحتمل استخدام مثل هذه المقاييس مع الأسف ، والنتيجة أن أصحاب التجارب المنحرفة فى الموسيقى لم « ينكشفوا » كما ينبغى وظلوا ــ ولا يزالون ــ فى تجاربهم ··· لو كان عندنا نقد موسيقى بالمعنى العلمى لأمكن أن يعمق النقد الذى واجه الانحرافات ، ويسانده ، بالمناقشات العلمية المبسطة ، وبالاصرار على الالتزام العلمى ، وبتقديم الأمثلة الواضحة للانتاج الموسيقى السليم من الناحية العلمية ، وبمحاولة شرح هذا الانتاج وتقريبه الى الناس ·

فمثلا فى الانتاج السيمفونى يمكن شرح التجارب العالمية التى يقدمها الأوركسترا السيمفونى باعتبارها نماذج متكامله فنيا ، والتجارب المحلية باعتبارها محاولات تطبيقية وذات دلالة عملية على امكان التأليف السيمفونى ·

كذلك فى الانتاج الأوبرالى يمكن الشرح على هذا النهج أو على نهج مماثل ·

أيضا يمكن المطالبة بتأليف بحوث ومراجع عن الموسيقى المدروسة ، ليجد الراغب فى العلم شيئا يفتح له مجال الاطلاع على الثقافة الموسيقية ·

كل هذه اقتراحات تفيدنا جدا لو توافرت لدينا نظريات نقدية مرتبطة بالأسس العلمية من جهة ، وبامكانياتنا الفنية ومتطلبات حياتنا من جهة أخرى ، وطبعا هذه النظريات لايمكن أن توجد أو تتكون أو تتبلور الا بالوعى بذلك كله ·

لو كان لدينا وعى موسيقى لأمكن أن يوجد نقد موسيقى حتى ولو لم يكن لدينا انتاج موسيقى فى مستوى الجدارة الفنية ·· ولكن مشكلتنا الكبرى فى الموسيقى هى افتقارنا الى **الوعى الموسيقى** ·· كيف نعالج هذه المشكلة ؟!

عبد الفتاح البارودى



فيروز

موجة الفيلم الغنائى

تجتاح السينما



مشهد من فيلم « صوت الموسيقى »

أفلام كثيرة متعددة تلتقى حول الأغنية والموسيقى داخل الشكل السينمائى ! جنوب الباسفيك ، سيدتى الجميلة ، وقصة الحى الغربى هى قمة الفيلم السينمائى ، ثم أخيرا صوت الموسيقى وبياع الخواتم ·

وصوت الموسيقى نجاح آخر يضاف الى نجاحات **هامر شتاين وورودجرز** فى مجال الفيلم الموسيقى الغنائى ، ذلك لأن صوت الموسيقى ـ فيلم يتميز بموسيقاه وألحانه التى كفلت له نجاحا جماهيريا ضخما ، يستلفت الاهتمام ويثير الرغبة فى معرفة حقيقة اتجاهات الجماهير !

قصة الفيلم بسيطة للغاية : شابة (**ماريا**) تريد أن تحترف الرهبنة فى دير بمدينة **سالزبيرج** ، تعشق الجمال والموسيقى والطبيعة ، وتتخلف دائما عن قداس المساء ، فتثير اهتمام رئيسة الدير بغيابها المتكرر ، تستدعيها وتطلب اليها اعادة النظر فى موقفها من الرهبنة ، وترسلها ، حتى تجد الفرصة لتقرر موقفها ، لتعمل مربية لأولاد **الكابتن فون تراب** السبعة · وهناك تدهش لمعاملة الكابتن العسكرية الصارمة لأطفاله ، فتعمل ـ اثناء سفره الى فينا لاحضار **البارونة شرايدر** تمهيدا لزواجها ، على اكتساب ثقة الأطفال بأن تأخذهم فى نزهات خلوية تعلمهم فيها الموسيقى والغناء وتشاركهم اللعب والمتعة ، ويعود الكابتن ثائرا على هذا الوضع الجديد ويأمر ماريا بالعودة الى الدير ، لكنه يعود فيستبقيها ، وتنشأ بينهما علاقة حب تستغلها البارونة مع ماريا فتدفعها الى الرحيل ، لكنها تعود بأمر رئيسة الدير لتواجه حياتها ، لتجد البارونة والكابتن على اتفاق بالزواج ، تدرك البارونة مشاعر الكابتن تجاه ماريا الجميلة فتنسحب وتتركهما يتزوجان ·· تلك هى قصة الفيلم الفعلية يضاف اليها موقف الكابتن تراب من النازية وما ينطوى عليه من تفصيلات ·

كان السيناريو موفقا فى صياغة البناء الدرامى للقصة فى الجزء الأول من الفيلم، وعلى الأخص رسمه لشخصيته بتحديد واضح ، مستغلا فى ذلك الأغنية استغلالا دراميا جيدا وان كان هذا البناء مدينا للشكل المسرحى للقصة·

فالمشهد الذى يلى الافتتاحية مباشرة تغنى فيه ماريا (**جولى اندروز**) أغنية « **صوت الموسيقى** » ومضمون الأغنية يكشف لنا أبعاد الشخصية الداخلية من حيث ولعها بالطبيعة والجبال وحبها للموسيقى والانطلاق ، وهى عناصر هامة فى تحديد الموقف السلوكى للشخصية فيما بعد ، عندما تواجه رئيسة الدير ، وبالمثل فان الأغنية الثانية « **ماريا** » التى تغنيها الراهبات تحدد لنا التكوين الخارجى للشخصية أو بمعنى أهم البعد الاجتماعى · فكأن القصة السينمائية، وظفت الأغنية لتحديد معالم الشخصية ، وهذه ظاهرة واضحة فى الفيلم ، تكررت فى بلورة الموقف « **القومى** » للكابتن فون تراب من خلال أغنية « **ايدلفايس** » التى غناها تراب مع أولاده احتفالا بالبارونة (**اليانور باركر**) ·

كذلك وفق السيناريو فى خلق زمن فيلمى يمتص الزمن الواقعى ويعادله دراميا · فالقصة تستغرق شهرين ابتداء من وصول ماريا الى هرب الأسرة ، شهر منها يقع فى الجزء الأول من الفيلم ويبدأ بوصول ماريا وسفر الكابتن الى فينا ، وهى الفترة التى تجرى أثناءها معظم أحداث الجزء الأول· استطاع السيناريست أن يخلق زمنا فيلميا دراميا باستخدامه أغنية « **دو ـ رى ـ مى** » ، متنقلا بها مع الأولاد وماريا فى أماكن متعددة، مستفيدا من البيئة الطبيعية الجميلة فى ضواحى ساليزبيرج ، فى تكوين لوحات ، تتناغم فيها الألحان والموسيقى والصورة، منيمة كيانا متكاملا فى هرمونية درامية بارعة امتصت الفترة الزمنية التى تبلغ شهرا دون أن يشعر المتفرج بأدنى ملل ، وقد استطاع هذا الأسلوب أن يخلصنا من القالب المسرحى الذى يشوب الفيلم فى مواقع متعددة ·

حاول **السيناريست** أيضا ، أن يوظف أغنية (**عندى ثقة**) فى الربط بين المشاهد · اذ تبدأ هذه الأغنية فى فناء الدير الخارجى ، ثم الميدان ، ثم سيارة الأتوبيس ، ثم الشارع المؤدى الى فيللا فون تراب، ثم فناء الفيللا نفسها ، لكنها محاولة لم تبلغ ما كانت تستهدفه تماما ، اذ كان واضحا أن مشهد العربة لم يضف شيئا ، بل كان أشبه فى ظنى بالجملة الاعتراضية الزائدة ·

لكن المآخذ الشديد على المعالجة السينمائية للشكل المسرحى للأوبريت



مشهد آخر من
الفيلم نفسه

ينشأ عن ذلك الفصام الروائى بين جزءى الفيلم . فالجزء الأول بحكم بنائه يشكل عملا روائيا تقليديا متماسكا ليس فى حاجة الى اضافة ، ويأتى الجزء الثانى ليضيف ماهو غير جوهرى ، ويخلق موضوعا ثانيا للفيلم هو موقف فون تراب من النازية ، وتلك المطاردة بين الأسرة والسلطات الرسمية ، ان الجزء الثانى – كما رأيناه على الشاشة – لا يرتبط بالجزء الأول برابطة النمو الروائى الضرورى . فان كانت ثمة ضرورة اليه من وجهة نظر كاتب السيناريو مثلا ، كان عليه أن يمهد له وينسجه نسيجا روائيا متماسكا داخل الجزء الأول بحيث يصبح الموضوع الثانى ضرورة لتكامل البناء الدرامى

ومن المشاهد الدخيلة على البناء الدرامى للفيلم – **مشهد عرض العرائس وأغنية « الراعى الوحيد »** فعلى الرغم مما فيه من جمال ذاتى ورقة وعذوبة وطرافة فى اللحن ، الا أنه لا يضيف الى الحدث بقدر مايعوقه .

كذلك نجد **افتتاحية الفيلم**
Avant Titre
غير منسوجة دراميا داخل البناء الروائى للفيلم ، برغم ارتباطها الوثيق بتكوين شخصية ماريا الداخلى . ولعله كان من الممكن لهذه المشاهد – التى تعد لوحات بارعة تتناغم فيها المساحات اللونية تناغما هرمونيا – أن تعالج دراميا بادماجها فى أغنية « **صوت الموسيقى** » ولو حدث هذا كان سيؤدى أولا : الى امتصاص الميزانسين المسرحى للأغنية – ثانيا : اكتساب المشاهد دورا دراميا يخفف ولو قليلا من تكوينها الاستاتيكى باستخدام القطع المتبادل بينها وبين جولى اندروز وهى تغنى ولعل مسئولية هذا تقع على المونتير والمخرج منها على كاتب السيناريو .

والمخرج روبيرت وايز لا يلتزم أسلوبا موحدا فى الاخراج من أول الفيلم الى آخره . ففى حين نجد الافتتاحية غنية بتكويناتها التشكيلية البارعة رغم استاتيكيتها ، نجد الجزء الأول وبداية الجزء الثانى من الفيلم برغم افتقاره الى هذه التكوينات، يغلب عليه الأسلوب الشاعرى ، ونرى هذا واضحا فى مشاهد الدير الأولى ، ولعل هذه الشاعرية تتجلى بشكل رهيف، فى اخراج مشهد الحفلة وبخاصة تلك **الرقصة النمساوية الشعبية** بين الولد وماريا، ثم بينها وبين فون تراب عندما يتكشف موقفهما العاطفى ، ثم نجد هذه الشاعرية الناعمة فى مشهد الحديقة بالجزء الثانى ، اذ يزداد الايقاع الشاعرى ارهافا كلما اقترب الاثنان (ماريا وتراب) من الكوخ الزجاجى، ويبلغ المشهد ذروته بتعانق تراب وماريا ، ثم تنساب الأغنية من شفتيها لتقيم بناء شاعريا من الاضاءة والنغم والموسيقى والتمثيل والاخراج .

أما الجزء الأخير من الفيلم فيتميز بأسلوبه البوليسى ، ابتداء من مشهد تدريب الأولاد فى المسرح الحالى استعدادا لمهرجان ساليزبيرج وحتى نهاية الفيلم .

وثمة مشاهد جزئية تتميز باخراجها الجيد مثل **مشهد الكوبرى من الطائرة** التى استخدمت كثيرا فى الفيلم وبخاصة فى الافتتاحية ، فى هذا المشهد تهبط الكاميرا هبوطا ناعما سلسا فى حركة اقتراب من الأولاد وهم يجتازون الكوبرى مع ماريا . ثم مشاهد الكاتدرائية وبالذات تلك التى تستعرض فيها الكاميرا زخارف الكنيسة كانت جيدة فى تكويناتها لكنها لم تعبر عن وجهة نظر معينة أو بمعنى أصح لم تكن مندمجة فى بناء المشهد الروائى . ومثله مشهد دخول ماريا الى بهو فيللا فون تراب لأول مرة . فقد أراد المخرج أن يعبر عن لحظة الانبهار عند دخولها، لكن زاوية الكاميرا كانت عمودية على ماريا والمشهد من هذه الزاوية لا يعبر عن وجهة نظرها .

لم تكن هذه الملاحظات ملموسة بحدة فى الفيلم، ويرجع ذلك الى قوة الموسيقى والألحان التى وضعها كل من **أوسكار هامر شتاين وريتشارد رودجرز** وقد اشترك هذان الموسيقيان فى أعمال كثيرة قبل « **صوت الموسيقى** » منها : « **أوكلاهوما** » و « **جنوب الباسيفيك** » و « **أنا وجولييت** » و « **اليجرو** » و « **أحلام السكارى** » **وأغنية زهرة** . واستطاعا بهذا التعاون أن يحررا الميلودى فى الأوبريت الأمريكى من كثير من عيوبه التى ورثها عن تبعيته واعتماده على التراث الأوروبى . وأعاد الأوبريت شيئا من التماسك الدرامى اللازم ، وساهما فى خلق كيان قومى للأوبريت . ولا يعنى هذا أنهما رائدا حركة طليعية فى الموسيقى الأمريكية ، وانما هما محترفان محنكان يبذلان قصارى جهدهما فى الخبرة والقدرة على التجديد فى خدمة برودواى تجاريا .

وتتميز موسيقى **رودجرز** فى هذا

الفيلم بحيويتها واندفاعها ، أما **هامر شتين** فقد أضاف بألحانه الى الأغنية صفاء وعمقا عاطفيا وجدية فى القيم الدرامية ، وأحاطها بجو من الشاعرية والتفاؤل ، والأغنية فى الفيلم عموما تكتسب مضمونا اجتماعيا واضحا • وقد حاولا فى هذا الفيلم أن يقيما تكاملا بين القصة والرقص والأغنية ، وأن يحطما صورة البطل الموروثة للأوبريت، فالأغانى وكذلك الرقصة تكمل الحوار وتدافع الحبكة الروائية وتطور الشخصيات ، صانعة قصيدا سيمفونيا • تمتزج فيه الصورة وقد لمسنا هذا على مستويات متباينة من القوة والضعف ، ولعل الاغانى التى تبلور هذا المفهوم هى أغنية « **صوت الموسيقى** » ثم « **ماريا** » و « **عندى ثقة** » وأنا فى السادسة عشرة وماشبة في السابعة عشرة«وأشيائى المفضلة» التى تغنيها ماريا مع الأولاد أثناء الرعد والمطر ، ثم وبالأخص «أغنية» « **شيء خير فى حياتى** » والتى تقول فيها « من الجائز أن طفولتى كانت شريرة ، لكن قد أكون فعلت شيئا خيرا فى حياتى » • هذه الاغنية تتميز باندماجها القوى فى الموقف الدرامى • اما تصميم الرقصات لكل من مارك برود ودى دى ورد كانت دون مستوى الالحان والموسيقى سواء في تشكيلاتها الجمالية أو توظيفها لتأكيد المضمون ، باستثناء الرقصة المصاحبة لأغنية « **أنا في السادسة عشرة** »• فقد كانت أقوى من الأغنية نفسها تعبيرا عن المضمون، وقد استغل مصمم الرقصة حيز الكوخ الزجاجى أستغلالا جيدا .

كانت **جولى اندروز** متألقة فيأدائها للالحان بصوتها النقى القوى الدفاق، أما تمثيل **كريستوفر بلامر** فهو أصلح لفيلم بوليسي منه لفيلم شاعرى حالم .

ان « **صوت الموسيقى** » رغم الجهود الكبيرة التى بذلت فيه لا يزال دون العمل الفنى الكبير في ميدان الأوبريت الغنائى السينمائى ، ولعل تجربة وايز نفسه في فيلمه السابق « **قصة الحى الغربى** » خير دليل على ذلك ، فالفيلم يعد تجربة فريدة فى الافلام الموسيقية الغنائية ـ أستغل فيه المخرج اللون والشاشة العريضةوالاغنية والرقصة فى تكوين لوحات غاية في البراعة والتماسك الدرامى •

وعموما فان « **وايز** » ليس مخرجا متخصصا في هذا النوع من الافلام ، فهو يعمل منذ اشتغاله بالاخراج السينمائى عام ١٩٤٣ في ميدان الفيلم الدرامى ، تعاون في البداية مع **اورسن ويلز** في فيلميه «**المواطن كين**» و « **عظمة آل امبرسون** » وقد أخرج حتى الآن ما يزيد على ثلاثين فيلما منها خمسة أفلام جيدة : هى **برج الطامحين** و « **كسبنا هذا المساء** » ثم « اليوم الذى تتوقف فيه الارض وضربة السلم وأخيرا قصة الحى الغربى بالاشتراك **مع جيروم روبنيز** بمجهود الخلاق كمخرج للرقصات •

ولعل نجاح هذه المحاولات في السينما العالمية يغرينا بالتخطيط لعمل من هذا النوع يقوم على أساس **التكامل بين القصة والرقصة والاغنية،** ولقد شاهدنا فى حفل خاص ، محاولة لبنانية في هذا المجال ، أخرجها **يوسف شاهين** وهى فيلم « **بياع الخواتم** » وهو يعتمد على قصة بسيطة أيضا مثل **صوت الموسيقى** : « ضيعة لبنانية ، يدعى مختارها (عمدتها) أن هناك مجرما اسمه راجح يتهدد أمن القرية ، وأنه بقوته وجبروته يهزم راجحا هذا محافظا على أمن الضيعة « أى القرية » ، ويكتشف شابان من الضيعة أن حكاية المختار كاذبة فيسرقان وينهبان مستغلين اسم راجح • وقرب النهاية يكتشف الجميع ظهور شيخ اسمه راجح فيتصورون أنه المجرم لكنهم يعرفون أنه انما جاء ليخطب فتاة **من القرية لابنه** •

والمحاولة ناجحة الى حد كبير، وذلك بفضل الالحان القوية للأخوين **رحبانى** وصوت فيروز المتفرد بأسلوبه فى الأداء ، وقدرته الهائلة فى تجسيم الألحان • ولعل أنجح ألحان الفيلم هى أغنية « **مرسال المراسيل** » وكان أخراجها لا يقل مستوى عن اللحن والاداء ، ويرجع ذلك الى تمكن **يوسف شاهين** من آداته الحرفية وقدرته على تطويعها لتجسيم الجوانب الجمالية والدرامية في القصة .

ولعل أفضل المشاهد اخراجا ، هى مشاهد « عيد العذاب » وعيد الخطوبة وفيها يقدم الفيلم تقاليد لبنانية شعبية أصيلة ، هى جزء من ميراثه القومى ، بلغة سينمائية بسيطةوقوية•

ولقد حاول المخرج أستخدام اللون في تكوين تشكيلات جمالية ، لكن لم يستطع أن يوظفها في خدمة المضمون، فلست أدرى مثلا معنى استخدام الايشارب الاخضر والدخول به على الكاميرا ثم رؤية المشهد من خلاله ، انه ليس أكثر من وسيلة جمالية لا تضيف شيئا . وأيضا محاولة استغلال المربعات الزجاجية الملونة للشبابيك لم تكن ذات معنى .

ومن المآخذ القوية على الفيلم تصميم الديكور ،اذ كان ضيقا بصورة سلبت الرقصات جمالياتها النابعة من قدرتها على الحركة الواسعة الحرة .

وكان من الأفضل لو استخدم المخرج عدسة (سكوب) فهى أنسب نوع لتصوير مثل هذه الافلام التى تعتمد على **الاستعراض والرقص والاغنية** ، وان كان استخدامها واستخدام اللون يثيران مشاكل متعددة ، أهمها قدرة الشاشة العريضة على التعبير دراميا عن الانفعالات النفسية باللقطات القريبة جدا ، دون أن تتسبب في اضعاف هذه الانفعالات ، ثم مشكلة المساحات الكبيرة الفارغة في الجوانب فى مثل هذه اللقطات • وقد كان هذا ملموسا بوضوح في «**صوت الموسيقى**»، اذ لم يحاول المخرج أن يملأ هذه المساحات وتركها هكذا ـ كذلك فان اللون ان لم يوظف دراميا فانه لا يعدو أن يكون اضافة جمالية للعمل الفنى •

وأخيرا ان مسالة اللهجة العامية اللبنانية فى الفيلم تدعونا أن نثيرها هنا على مستوى القضية ، فلا بد من محاولة ايجاد حل لمثل هذه اللهجات خاصة وأنها تختلف أختلافا شديدا بين البلاد العربية .

فتحى فرج

النقد المسرحى بين الفن والدعوة

◆ الفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ، فى بوتقة واحدة تخرج فى النهاية كلا متجانسا جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ، كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات .

◆ المدخل السليم الى اى عمل فنى هو فى التعرف عليه من الداخل ، هو فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا ارجاع تلك المكونات الى حالتها الخام ، والا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان .

فاروق عبد الوهاب

تاريخ الفن فى العالم عبارة عن محاولات متصلة من جانب الفنانين لحل مشكلتهم الأزلية مع شكل فنهم . فالمضمون واحد والهدف الأساسى من وراء الفن واحد ... المضمون دائما لا يخرج عن حياة الانسان ، حياة الناس وعلاقاتهم ببعضهم البعض ، وتصوير هذه العلاقات من زاوية جديدة ، زاوية خاصة ، **فالعلاقات موجودة ، ولكن الجديد الذى يقدمه لنا الفنان هو أن يرى هذه العلاقات فى ضوء جديد ، وغالبا ما يكون ضوءه هو الخاص ، وهذه الخصوصية هى التى تضفى على المضمون جدته ، ومن ثم شكله الجديد** .. فما يميز الفنان عن غيره من البشر هو تلك النظرة ، هو قدرته على ان يرى تكوينات جديدة فى أشياء لم تجذب انتباه غيره من الناس ، او جذبت انتباه غيره من الناس بصورة ممزقة غير مترابطة ، وهذا الربط بين جزئيات تبدو متناقضة وغير مترابطة ، رؤية « **التشابه فى التضاد** » ، هو ما يحدد الزاوية التى ينظر منها الفنان الى جزئياته ، وقدرته على اضفاء وحدة كلية تنتظم المتناقضات هى أساس فنه .. فلو أن احدا قدم لنا أشياء متجانسة ، متشابهة فى جزئياتها، مجرد نقل لتلك الأشياء من الواقع او من اى مصدر آخر يمكنه الرجوع اليه ، لجاء عمله أشبه بمن يقرر حقيقة واقعة ، وبذلك ينشد فى ان يثير اى جديد فى نفس من يتلقى عمله . فلو أن احدا قال مثلا اننا « **كلنا نموت وياكلنا الدود** » ، لما أضاف شيئا لمعرفتنا بأنفسنا أو لمعرفتنا بالموت او بالدود ، ولما آثار فينا أى شعور جديد أكثر من الاستياء ، استياء من يسمع نكتة قديمة أو «بايخة» ، أما حين يتناول فنان مثل شكسبير هذه الحقيقة البديهية فى هاملت مثلا ، قائلا على لسانه حين يسأله عمه الملك عن جثة بولونيوس ، فيجيب قائلا : « **فى العشاء** » .

الملك : فى العشاء ؟ أين ؟

هاملت : ليس حيث ياكل ، بل حيث يؤكل : ان جماعة من الديدان السياسية قد اجتمعت عليه . فالدودة هى امبراطور الغذاء الوحيد : فنحن نسمن كل المخلوقات الأخرى لكى نسمن . ثم نسمن انفسنا من اجل الديدان ، وما الملك السمين وما الشحاذ الهزيل سوى أصناف متنوعة – طبقان ولكن لمائدة واحدة : هذه هى النهاية .

الملك : ياللشقاء ! يا للشقاء .

هاملت : قد يصيد الانسان السمك بدودة اكلت لحم ملك ، ويأكل سمكة اكلت من هذه الدودة .

الملك : ماذا تعنى بذلك ؟

هاملت : لا شيء . لا شيء سوى ان أريك خط سير ملك من خلال امعاء شحاذ .

الرؤية الفنية

ان المعنى المجرد لهذا الجزء ، هو أن كل الناس تتساوى أمام الموت ، وأن الدود يأكل الجميع فى النهاية ، ولكن هل هذا هو ما يعنيه حديث هاملت ؟ هل تترك تلك القطعة فى نفوسنا نفس الأثر الذى تتركه عبارة .. كلنا نموت وياكلنا الدود ...؟ لا أعتقد ان أحدا يمكنه ان يجيب على هذا السؤال بالايجاب . الجديد فى هذه المعالجة من جانب شكسبير هو الذى يضفى قيمة على المعنى المجرد ، وهذا

الجديد هو تجميع متناقضات مسلم بتناقضها فى اطار جديد تحس فى النهاية بتجانسه : **فالفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب ، بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ، فى بوتقة واحدة تخرج فى النهاية كلها متجانسا جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ، كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات فى حقيقة هامة واساسية ،** وهى أننا لا يمكن ان نفصلها بعد صهرها ، ولا يمكن ان نرجعها لحالتها الأولية قبل الانصهار ، ومن ثم فنحن نحصل على مركب جديد كلية ، مركب يجعلنا نعيد النظر فى الجزئيات المتنافرة ، فى المكونات بما فيها من شوائب ، لنكتشف فيها تجانسا لم نلحظه من قبل ، وبذلك فاننا نكتشف نمطا ، شكلا ، فيما ظننا ان لا شكل له .

ولهذا السبب . فان من يقولون بأن عملية الابداع الفنى خلق جديد ، لا يكذبون ، فقبل ان يخلق الله الكون ، كان كل شيء فى حالة فوضى شاملة : لم تكن هناك أرض ولابحر ولا كواكب ولا سماء . لم يكن هناك شيء ومع ذلك فقد كان كل شيء هناك : كانت اليابسة فى البحر والبحر على اليابسة والأرض فى السماء والسماء على الأرض والنجوم فى البحر ، ولم يكن هناك ظلام ، فلم يكن هناك نور ، **وعندما بدأ الله فى الخلق ، نظم كل** شيء . فصل اليابسة عن الماء وفصل السماء عن الأرض وفصل النجوم عن بعضها البعض ثم وضع لها قانونا للحركة .. . كل شيء يتحرك بنظام .. كل شيء موقوت .. ثم اعطى الله وظائف محددة لكل شيء : الشمس تضيء النهار والقمر يضيء الليل ... وهكذا . وما يفعله الفنان هو شيء مماثل . فالفنان ككل انسان ، تبدأ حواسه ، منذ لحظة ولادته ، فى تلقى ملايين الانطباعات الحسية ، ويبدأ بعد ذلك فى تصنيف هذه الانطباعات مستخدما قانونا أساسيا فى تصنيفه هو قانون التشابه ، فهو يصل الى معرفة الكرسى برؤيته لعدة كراسى، وعندما يرى كرسيا جديدا ، فانه يصنفه اتوماتيكيا فى خانة الكراسى وعندما يرى منضدة فانه يعرف انها ليست كرسيا ويبدأ فى تصنيفها فى خانة أخرى ، ومعرفته ان هذا الشيء هو كذا لانه يشبه كذا وكذا ، هى عملية مقارنة يصل بها الى قانون التشابه ، ومعرفته ان هذا الشيء ليس كذا لأنه لا يشبه كذا او كذا ، هى عملية مقارنة يصل بها الى قانون عدم التشابه او الاختلاف .. ومن هذه البلايين من التجارب الحسية والعقلية مضافا اليها مبادىء اللذة والألم والتى تتحكم فيها غرائزه الطبيعية ومضافا اليها ايضا وعيه الجماعى وعلاقاته بالطبيعة من حوله وبغيره من بنى البشر ، يتجمع لدى الانسان ذخيرة كبيرة وغير منتظمة من الأحاسيس التى تحكمها عواطفه التى ليست سوى ردود فعله واستجاباته للأشياء .. وهذه الأشياء موجودة على مستويين : **مستوى الوجود الموضوعى الخارجى عن ذات الانسان ، ومستوى الوجود الذاتى فى داخله ، اى مدى ونوعية استجابته لها ، صورتها فى داخله ، الطريقة التى ينظر بها الى تلك الأشياء** ، ولما كانت هذه الأشياء موجودة موضوعيا بصورة غير منتظمة ، ولما كان لكل انسان خبراته الخاصة به ، التى تحددها طريقة نظره للأشياء ودرجة ونوعية وكمية الأشياء التى خبرها او تلقى عنها انطباعات حسية وصنفها تصنيفا عقليا ، فان لكل انسان مخزن هائل من الخبرات غير المنظمة والعواطف والأحاسيس المتناقضة مع بعضها البعض .. وعندما يبدأ الفنان عملية الخلق ، فانه يجمع قدرا من هذهالتجارب والأحاسيس ، هذه الجزئيات ، فى شكل معين تحكم درجة الاستجابة العاطفية للجزئيات التى اختارها والتى تكون قبل لحظة الخلق على حالة من الفوضى تشبه ـ مع الاختلاف فى



يونسكو والخرتيت

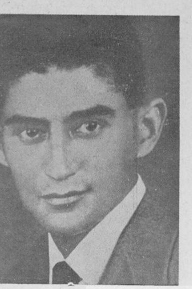
المستوى وفى الرقعة ـ الحالة التى كان عليها الكون قبل ان ينظمه الله . وفى لحظة الخلق ، يتم انتظام هذه العواطف فى شكل معين .. **واذا افلح الفنان فى ترجمة تلك العواطف الى رموز انسانية مشتركة ، فان وعى المتلقى حين يتلقى هذه الجزئيات ، يتشكل بنفس الطريقة التى تشكلت بها عواطف الفنان وتنتظم عواطفه تبعا لذلك ، لأنه قد قطع نفس رحلة الاستكشاف التى سبقه فيها الفنان ، ومن هنا كان القول بأن الفن يحول الانسان الى انسان أفضل قولا صائبا ، لأنه يخلق نوعا من التصالح الداخلى بين عواطفه المشتته ويعيد اليه التوازن الذى يفتقده فى علاقاته مع الأشياء المتغيرة من حوله** ، ولأن العمل الفنى حين يكتمل لا يتغير الى الأبد ، فها هنا يجد الانسان شيئا ثابتا مستقرا يستند اليه ، وقد وضحت هذه الحاجة الانسانية الأساسية بصورة خاصة ومتميزة فى العصر الحديث حيث التغيرات المختلفة تحدث بسرعة خرافية ، لا يستطيع معها من يعايشها ، اذا ربط وجوده بها ، الا ان يفقد توازنه كلية .

الشكل علاقات

وقد تختلف الوسائل التى يستخدمها الفنانون فى صنع فنهم ، فالشاعر والروائى والادباء عموما . يستخدمون الكلمات ، والموسيقى يستخدم الوحدات الصوتية المجردة ، والمثال يستخدم الطين او النحاس والخشب ، والرسام يستخدم الألوان ، قد تختلف هذه الوسائل ، **ولكن قانونا واحدا يحكم استخدامها ، وهو قانون العلاقات** : علاقات بين كلمات ، او بين اصوات مجردة ، او بين كتل او بين مساحات وألوان وخطوط . وهناك فنون تقوم على التتابع ، كالقصة والقصيدة والمسرحية والسيمفونية ، ويخلق هذا التتابع نمطا تخيليا متدرجا يقوم ، كما قلنا من قبل على اثارة سلسلة من الاستجابات عند المتلقى بحيث انه عندما يكتمل العمل الفنى يكون شعور المتلقى الذى استثارته هذه الجزئيات قد انتظم فى نفس الشكل الذى انتظمت فيه الجزئيات . اى ان الشكل الفنى ليس منفصلا عن وعى خالق هذا الشكل سواء كان كاتبا مسرحيا او مؤلفا موسيقيا أو شاعرا ، فاذا وصلت هذه الجزئيات الحاملة لشحنات شعورية ذات قوة معينة بنفس قوتها الى المتلقى ، تكتمل عملية الشكل .. فكذلك تلقى العمل الفنى مرحلة من مراحل الشكل ، لا شيئا منفصلا ، فليس للسيمفونية المدونة على نوتة شكل قبل ان تعزف وقبل ان يسمعها المستمع وليس للمسرحية شكل قبل ان يهبط الستار امام صالة بها جمهور .

والفرق بين الأعمال الفنية المعتمدة على التتابع وبين الفنون التشكيلية فى هذا ، هو أن الفنون التشكيلية تقوم على تصوير علاقات لونية او بصرية تتواجد معا وتتعايش فى نفس اللحظة ، وتصل كشحنة شعورية واحدة ، فنحن لا نستطيع مثلا ان نرى اللوحة المرسومة ، أو التمثال المنحوت ، على حلقات ، لأن الأساس هنا كما قلت هو العلاقات بين الكتل ، سواء أكانت كتلا لونية أم كتلا تعتمد على التناسق والتناغم بين المساحات .

وكما ان العلاقات بين الجزئيات الفنية المختلفة هى الأساس



ف . كافكا

فى الفنون التشكيلية ، كذلك فان الأساس فى الفنون القائمة على السرد او التى تتناول حياة الناس ، هى أيضا علاقات كما قلت فى دراسة سابقة .

« والدراما ، مثلها فى ذلك مثل كافة انواع الأدب الخيالى ، تعتمد على التغيرات التى تحدث فى أنماط العلاقات البشرية ، وهى علاقات قد تقوم بين أفراد ، او بين أفراد وقوى خارجية ، او بين فرد واحد ومجموعة من الأفراد الذين يمثلون قوة معينة كالمجتمع مثلا ، او العلاقات الداخلية فى نفس فرد واحد.. وهذا النمط الأخير من العلاقات (الداخلية هو النمط الغالب على الادب الدرامى المعاصر فى العالم . ويحتاج تقديم هذه العلاقات على المسرح الى تجسيدها فى صورة شخصيات ، ووضع هذه الشخصيات فى مواقف محسوسة تتحدد فيها معالم القوى الداخلية ، ويتحدد فيها الصراع مجسدا على المسرح » .

ففى بداية اية مسرحية او قصة ، نجد انفسنا ازاء نمط ساكن وثابت من العلاقات البشرية ، ولكنه يحمل فى طياته بذور التغير والحركية ، ويبدأ التطور فى الحدث حين تبدأ العلاقات فى التغير أو حين تتشابك ، وتطور الحدث فى اية مسرحية ما هو الا تغير العلاقات بين الشخصيات نتيجة لمفارقات أساسية فى الموقف ، ويظل الحدث يتطور حتى نصل الى لحظة نسميها عادة بذروة الصراع أو ذروة التعقيد حين لا نستطيع ان نتعرف على نمط العلاقات، او حين تتشابك هذه العلاقات الى درجة لا نستطيع فيها تحديد أى نمط لها وفى النهاية يصل نمط العلاقات الى تحديد ثابت ونهائى أو الى سكون لا حركة بعده ، لأن الشكل الفنى للمسرحية قد

اكتمل ومتى اكتمل الى الأبد . العملية اذن تطور من موقف ساكن يحتوى على متناقضات تولد الحركة حتى تصل الى سكون نهائي في نهاية العمل الفني . ونستطيع تتبع هذا التطور ، اذا تتبعنا التغير الذي يطرأ على علاقات الشخصيات ببعضها البعض .. والطريقة الوحيدة السليمة في نظرى لتتبع هذا التطور هي التحليل ، لأننا بتحليلنا لأى عمل سوف نمنع أنفسنا من تفسيره تفسيرا ذاتيا وبذلك نعطى الفنان حقه ، فما ذنب الفنان مثلا ان متلقيا لعمله يحب أشياء معينة ويكره أشياء أخرى ، او يؤمن بأشياء معينة ولا يؤمن بأشياء أخرى .

التعرف على العمل الفنى

المدخل السليم الى اى عمل فنى ، اذن ، هو فى التعرف عليه من الداخل ، هو فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا ارجاع تلك المكونات من افكار ومعتقدات ومعلومات الى حالتها الخام ، والا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان .. تلك هى الخطوة الأولى التى يجب ان يبدأ عندها النقد اذا كان له ان يقوم بدوره الطبيعى فى خدمة الثقافة فنحن لا نحتاج الى قضاة بقدر حاجتنا الى خبراء ومرشدين يستطيعون ان يصلوا بتذوقنا للأعمال الفنية الى الدرجة التى نستطيع فيها أن نقوم بمفردنا بسياحات مستقلة فى عوالم الفنون المختلفة ، الناقد ، كما يقول يوجين يونسكو ، **ليس استاذا للعمل الفنى ، بل تلميذا له** . وقد كتب يونسكو فى هذا الصدد يقول :

« لخص احد اصدقائى ، وهو مخرج مسرحى ، الموقف فيما يلى : اذا كان لدى مدفع جيد يعمل بكفاءة كاملة ومكنه يطلق النار على اصدقائى ، فاننى لا استطيع ان اقول ان هذا المدفع ردىء لمجرد انه يطلق النار على اصدقائى . واذا كان لدى مدفع لا يعمل بكفاءة ويخطىء دائما ولكنه يطلق النار على اعدائى ، فانا لا استطيع ان اقول انه مدفع جيد لأنه يطلق النار على اعدائى ، ومهمة الناقد هى ان يحدد مدى كفاءة اطلاق المدفع للنار على اى هدف ، اما تحديد الهدف الذى يصوب ضده، فذلك امر يقرره الساسة وعلماء الاجتماع ورجال الأحزاب والجيش .. » .

كما كتب فى موضع آخر من نفس المقال ان العمل الفنى، اى عمل ، عبارة عن بناء معين ، قطعة معمارية ، وقد يحدث فى حالة الأبنية عموما أن يستخدم احدها كنيسة لفترة ما ، ثم مستشفى ، ثم سجن ثم مدرسة أو ملجأ او قسم بوليس، وباختصار ، يمكن ان يستخدم فى اى غرض من الأغراض ولكنه يبقى نفس البناء ، نفس القطعة المعمارية ، اما استخدامه فى اى غرض من الأغراض ، فهو استخدام مؤقت ومتغير ...

« وان يكتب الانسان ايضا معناه انه يفكر اثناء الحركة، وان يكتب معناه ان يستكشف ، وعلى الناقد ان يكرر رحلة الكاتب ، وغالبا ما تكون رحلة الشاعر فى الظلام او فى الغسق ، وعلى الناقد ان يقطع نفس المسافة حاملا مصباحا فى يده ، ينير به طريقه . ولقد قلت فيما سبق ان العمل الفنى عبارة عن بناء ، واقول هنا انه يجب ان يكون بناء متماسكا ، ووظيفة الناقد هى ان يلاحظ ما اذا كان السقف يسمح بتسرب المياه ، او ان الدرج يمكن ان ينهار ، او ان الأبواب مغلقة لا تسمح بدخول بعض الغرف ، او اية مثالب اخرى » .

أى ان النقد الذى نحتاجه ، كما يحتاجه كل الناس فى كل عصر ومكان هو النقد الفنى ، وان شئنا الدقة ، هو النقد التكنيكى ، أما ان نستخدم كلمة النقد ذريعة للترويج لما نؤمن به ، وأن نتخذ من الأعمال الفنية منطلقا لاثبات او دحض آراء وأفكار نؤمن بها أو لا نؤمن ، فذلك شىء آخر ، قد يكون مطلوبا فى حد ذاته ، وقد يكون مفيدا فى حد ذاته، ولكنه قطعا ليس ما نعنيه حين نذكر كلمة النقد .

فاذا نظرنا حولنا فى مصر اليوم ، بحثا عن ما صدق المفهوم السالف ، فسوف تتعب اعيننا كثيرا قبل ان نعثر عليه ، وغالبا ما لا نعثر عليه على الاطلاق ، ومرجع ذلك، كما أرجو ان يكون قد اتضح من سياق حديثى السابق ، هو أننا كثيرا ما ننسى الوظيفة الأساسية للنقد وهى ، لا فى نظرى فحسب بل فى رأى معظم دارسى الأدب فى العصر الحديث — هذه الوظيفة التى يجب ان نذكرها اول ما نذكر عند تعرضنا لأى عمل فنى هى التوضيح، انارة الطريق أمام متلقى العمل الفنى ، وهذا **يفترض أساسا أن يكون الناقد متلقيا مدربا ذا خبرة تسمح له بهذا ، وان يكون موقفه من الأعمال الفنية هو الحب** ، فلا داعى **لوجود الناقد اذا لم يكن أساسا عاشقا للفن** ، محبا له يتعلم منه **ولا يفرض وصاية عليه** ، فأرسطو لم يقنن للفن المسرحى من تلقاء نفسه ، بل من خلال استقرائه لعشرات المسرحيات ، ولو جاء مليون أرسطو بأحكام مسبقة وقوانين يبغون فرضها على الفنانين ، لما انتجت مسرحية واحدة مثل « أوديب » أو مثل « ماكبث » ، فالنقد — وهذه بديهية نضطر جميعا الى تكرارها للأسف الشديد — يأتى بعد الخلق ، وجميع المناقشات التى تدور حول وظيفة الفن وحول ما ينبغى للكاتب المسرحى ان يفعله او لا يفعله وعن دور الفن فى حياتنا وكيف انه ينبغى ان يكون كذا ولا يكون كذا ، مناقشات عبثية وعقيمة ، لأن من يشتركون فيها ومن يرددون هذه الآراء يتكلمون عن شىء آخر غير الفن، شىء للاستهلاك المحلى المؤقت ، اما الفن فلا يستهلك أبدا ، فبينما ذهب حكم جيمس الأول فى انجلترا بقيت «**ماكبث**» ، وبينما انتهى حكم البابوات فى روما ، ظلت رسوم مايكل انجلو تضىء سقف كاتدرائية « السيستينية » ، وبينما ذهب لويس الرابع عشر فى فرنسا لا اعلم اين ، بقيت « **فيدر** » وبينما تحولت نظم العالم الاجتماعية والاقتصادية من القبلية الى مجتمع القرية الى مجتمع المدينة ومن الاقطاع الى الرأسمالية الى الاشتراكية ، بقيت الأعمال الفنية كما هى ، ثابتة لاتتغير، ومهما قرأنا فى « أوديب ملكا » لسوفوكليس من معان ، ومهما فسرناها بما يرضى اتجاهاتنا ، فانها تبقى أبد الدهر شامخة ، رائعة ، لأنها كتبت لتبقى ، ولو كان « أوديب » موظفا اختلس اموال « طيبة » ، او صاحب عمارة أخذ خلو رجل ، أو طبيبا فى مستشفى يدفع رشوة للمرضى حتى يساعدوه فى الامتحان كما ينبئنا الأستاذ **جليل البندارى** فى تعليقه على احدى المسرحيات الجديدة ، لما سمعنا مجرد اسم أوديب ولما سمعه أحد بعد تقديم المسرحية بثلاثة ليال ؟

ازمة النقد المسرحي

ونقد المسرح في مصر اليوم يتركز في مجالات النشر السيارة : في الصحف اليومية وملاحقها الاسبوعية ، وفي المجلات الأسبوعية ، وفي المجلات الشهرية العامة منها والمتخصصة ، كما تخصص وسائل الاعلام الأخرى كالاذاعة والتليفزيون برامج معينة للنقد ، وتشكل هذه المجالات معظم الفرص المتاحة للنقد المسرحي في مصر ، فعدد ما ينشر من كتب عن النقد المسرحي يكاد لا يذكر (باستثناء مجموعات المقالات التي تظهر في شكل كتب وهذه بالطبع – لكونها تكرارا – لا تعنينا هنا كثيرا) .

فاذا تناولنا الصحف اليومية ومدى اسهامها في حركة النقد المسرحي في مصر وجدنا ان معظم ما يكتب فيها يتركز في ابواب اليوميات او في بعض الاعمدة الثابتة في الصحيفة . **واليوميات ، بحكم كونها كذلك ، تكاد تكون كلها رصدا لانطباعات خاصة ازاء الأعمال المسرحية ولا يجب ان نطالبها بان تكون اكثر من ذلك ، فما يعني القارىء اساسا فيها – لا المسرحية موضع النقد بصورة موضوعية ، بل راى كاتب اليوميات** ، وهو عادة يكتب عن موضوعات متنوعة ويتناول مشاكل اجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية وخواطره ومشاعره الخاصة ، أى أنه ببساطة ليس ناقدا مسرحيا متخصصا بل كاتبا عاما – والى هنا والموقف معقول جدا ، ولكن ما يحدث عادة هو أن يتصور جمهور القراء . ربما بايحاء من كتاب اليوميات أنفسهم – ان مايقرأونه نقدا مسرحيا ، مما يثير بعض الاضطراب في الطريقة التي ينظر بها هذا الجمهور للأعمال المسرحية ، ومن ثم يسىء فهم أغلبها ، ولهذا ، ولأن الصحف اليومية اوسع مجالات النشر انتشارا ، ولأن ما يكتب في أبواب اليوميات لا يعبر الا عن رأى كتابها ، ولا يدعى الموضوعية ، فان ضرر هذه اليوميات على صورة المسرح لدى القراء جسيم . وهذا لا يلغى طبعا احتمال ان يكتب بعض النقاد في ايام قليلة – هذه اليوميات ولكن ما يهمنا هنا هو الصورة الغالبة – لا الاستثناءات .

فاذا تناولنا بعد ذلك الاعمدة الثابتة المخصصة للنقد في الصحف اليومية وجدنا ان معظم هذه الأعمدة تقع في مساحة صغيرة جدا لا تكاد تفي باحتياجات التحليل ، وتكاد كلها تركز أحكاما سريعة عن الأعمال الفنية ، **ورغم أن بعض من يكتبون هذه الأعمدة نقاد متخصصون ، الا ان المساحة المتاحة لهم تجعلهم يقعون في أخطر الأخطاء التي تهدد المسرح والثقافة عموما ، وهي اللجوء الى التعميمات التي قد تفيد من له دراية كاملة بالفن ، اما بالنسبة للجمهور العادى – وهو الذى يشكل الغالبية العظمى من قراء الجريدة اليومية ، فان هذه الأعمدة لا تضيف له جديدا** ، بل على العكس تسهم في تسطيح ثقافته ، لأنه سرعان ما يبدأ في ترديد الاصطلاحات الفنية التي يتعلمها من العمود ، دون فهم كبير ، حتى تتحول هذه الاصطلاحات الى كليشيهات ، تعود في النهاية لكي تضر بالكتاب أنفسهم وتخلق لديهم مشكلة خطيرة هي مشكلة توصيل ما يريدونه بأي قدر من الدقة الى قرائهم ، ولعل في عدم وضوح مفاهيم كلمات مثل « **الصراع** » أو « **التواصل** » أو « **الحدث** » مثلا في كتابات بعض من يكتبون ما يتصورونه نقدا ، لدليل على الأثر العكسي الضار الذى تحدثه الكتابات السريعة المختصرة والأحكام النهائية في الأعمدة الثابتة في الصحف .

ولعل الأخطار التي ذكرتها فيما سبق ، هي أهون الأخطار ، اذا قورنت بالخطر الأكبر الذى يهدد لا النقد المسرحي وحده ولا المسرح وحده ، بل الثقافة المصرية برمتها ، **وهو خطر استشراء قانون العلاقات الشخصية بين الكتاب والفنانين والنقاد او رجال الصحافة الذين يكتبون عن المسرح .** لا أحد يستطيع ان ينكر ان قانون المجاملات أو «الشلل» هو الذى يسود معظم ما يكتب عن الفن في الصحف وقد تكون هذه الظاهرة عامة في العالم كله ، فان يونسكو في فرنسا يشكو منها قائلا في نفس المقال الذى أوردت منه بعض العبارات فيما تقدم :

« **ان المشتغلين بالأدب ، كتابا ونقادا ، يكونون فيما بينهم مجتمعا مقفلا نسبيا ، نوعا من العائلة ، يحدث فيها مثلما يحدث في كل العائلات ان يضيق افرادها ببعضهم البعض** لأسباب عديدة او **حول مسائل تافهة ، وبدلا من ان ينشروا** غسيلهم القذر داخل **محيط العائلة ، فانهم ينشرونه في الخارج** حيث يراه العالم كله . **والخطورة ان الجمهور العريض** ، الذى لا يعرف شيئا عن هذه المسائل الشخصية والذى ياخذ كل ما يقال **بقيمته السطحية ، ليس وحده هو الذى يخدع** ، فان الأساتذة **والباحثين والنقاد الذين يعيشون بعيدا عن هذا « الجو العائلي » يخدعون ايضا ، فهم يصدقون** موضوعية النقاد ، ويكررون **ما تردد من حجج ، ويعرضونها ويصنفونها في « كروت » ، حيث ان شروح العمل قد اصبحت تفوق العمل نفسه اهمية ... »**

قد تكون هذه الظاهرة عامة كما اسلفت ولكن خطرها في مصر أفدح لاننا نتعامل في هذه المرحلة مع فنون وفدت علينا حديثا ، ولم تستقر مفهوماتها في أذهاننا ولم تصبح بعد خيوطا من نسيج حياتنا الثقافية بحيث تحتمل هذه الهجمات من كل جانب ، ولأننا مازلنا بعد في مرحلة البلورة التي تسبق الرسوخ ، كما تسبق التجديد .

ظواهر ازمة النقد المسرحي

نعود مرة أخرى الى مناقشة الظواهر العامة التي تميز ما يكتب من نقد مسرحي في صحفنا اليومية منها والاسبوعية لنجد ان معظم ما يكتب في الملاحق الأسبوعية المخصص جزء منها للفن ، وهو بالمناسبة ضئيل جدا اذا قورن بالمساحات



ع ٠ الشرقاوى

المخصصة لكرة القدم ، وهذا فى حد ذاته دليل قاطع على اننا ما زلنا ننظر للفن ، لا على انه الواجهة المضيئة لشعبنا ولكل الشعوب ولكن على انه شيء كمالى ، ترفيهى ، يمكن الاستغناء عنه — اقول نجد ان معظم ما يكتب فى تلك الملاحق الاسبوعية يكاد يشترك مع ما يكتب فى الأعداد التى تصدر باقى ايام الأسبوع فى الخصائص العامة المميزة ، يزيد عليها ربما فى المساحة ، ولكن هذه المساحة الزائدة تعكس بصورة اوضح تلك الظواهر السابق الاشارة اليها وحتى لا يكون كلامى مجرد كلام فى الهواء فسوف نأخذ مثالا محددا وهو — وان كان ليس نقدا مسرحيا بل تناول لظواهر عامة فى الخلق والنقد الا انه يفيدنا فى تناول الظواهر العامة التى تحكم النقد المسرحى فى مصر ، واعنى بهذا المثال المحدد مقال **الدكتور لويس عوض** فى ملحق أهرام الجمعه يوم ٨/٤/٦٦ بعنوان « **فى الخلق والنقد** » ورد الأستاذ **محمود أمين العالم** عليه فى عدد المصور اللاحق على ذلك التاريخ ٠

وكل من المقال والرد يعكسان المدخل **الغالب على النقد المسرحى** فى هذه الأيام ، وهو محاولة قراءة معان ورموز سياسية او اجتماعية فى كل ما يكتب ، وفصل هذه المعانى وهذه الرموز عن باقى مكونات العمل الفنى ، كما لو كان المؤلف قد كتب مسرحيته حتى يقول كلمة او كلمتين : وهذا الفصل بين جزئيات العمل الفنى يفتح الأبواب على مصاريعها لشتى التفسيرات التى ربما لم تخطر على بال المؤلف على الاطلاق ٠ ففى مقال الدكتور لويس عوض ، محاولة لتفسير الأعمال المسرحية التى ظهرت فى العامين السابقين على أنها أعمال يغلب عليها التشاؤم وانها فى مجموعها تمثل ما أسماه « انكسار الحياة » ٠٠ وبغض النظر عن كون الاعمال المشار اليها تؤيد وجهة نظر الدكتور عوض أو لا تؤيدها ، فان المقال المذكور قد بدأ بمقدمات معينة ومن ثم فقد كانلابد له اذن ان يصل الى نتائج تلزم عنها وفى رأينا أنه لاينبغى للناقد المسرحى أنيواجه العمل الذى ينقده بمقدمات من عنده، ليتمكن من النظر الى العمل الفنى على أنه وحدة فى حد ذاته، وهو عالم مستقل فى حد ذاته ، واننا اذا أردنا ان نناقش هذا العمل ، فعلينا ان نبدأ من داخله وأن نستخدم منطق العمل الفنى نفسه لا منطق الحياة وأن نوضح العلاقات بين جزئياته المختلفة ، وأن ننظر الى الأثر الكلى للعمل ، لا الى بضعة سطور منه لنستخلص منها ما شئنا من نتائج وخاصة فى المسرح حيث التجاذب وحيث الصراع الحى المستمر حتى تنتهى المسرحية باعادة التوازن بين اطراف الصراع المختلفة، فنحن لا نستطيع ان نقول ان شكسبير مثلاً كان متشائما لأنه قال على لسان ماكبث ان الحياة ماهى الا **قصة يحكيها ابله ، قصة مليئة بالصوت والغضب ، ولا معنى لها ٠٠ ، ونغض النظر عما تثيره المسرحية ككل من تفاؤل وايمان بالعدالة المطلقة التى تمهل ولا تهمل ٠**

وأول ما يلفت النظر فى مقال **الدكتور لويس عوض** هو الحكم الذى اصدره فى بداية مقاله وهو قوله : « **وانا حين اتحدث عما أصاب الخلق الأدبى من جهامة وتشاؤم انما افكر بصفة اساسية فى هذه السلسلة الطويلة من المسرحيات الجادة التى ظهرت منذ ذلك الموسم الغريب الذى راينا فيه طائفة من المسرحيات الغريبة مثل « الأزمة » و « الخبر » و « الأرانب » وكان اقيم ما ظهر فيه « حلاق بغداد » لألفريد فرج ٠٠٠ الخ » ٠**

ولم يشر الدكتور لويس عوض الى ما جعله يعتقد ان « **حلاق بغداد** » هى « **اقيم ماظهر فى ذلك الموسم** » مما يفتح أبوابا عديدة للتساؤل : هل هى أقيم ما ظهر — مثلا — لأنها تقوم على بناء ميكانيكى ، على الصدفة البحتة التى تقود الخليفة ووزيره الى مكان الحدث ؟ هل هذا التفكك الواضح هو مايجعلها اقيم ماظهر فى ذلك الموسم ، ام ماذا ؟ لاندرى

واذا تدرجنا مع المقال الى نقطة أخرى كتلك التى يقول فيها : « **تقول : او ليس ازدهار التراجيديا فى السنتين الأخيرتين دليلا على سير المسرح المصرى الى النضوج ؟ فاقول ربما ، فتفشى الكوميديا فى اى ادب من الآداب بهذه الصورة المخلة دلالة سيئة ، ولكن التراجيديا التى ظهرت فى مصر تراجيديا سوداء ينقصها الصفاء ، فهى اذن ليست بالتراجيديا الراقية او التراجيديا العالية التى ينبغى ان تنتهى دائما بتطهير النفس وبسلام النفس ٠ تقول : أليس من طبيعة التراجيديا ان تكون حزينة وفاجعة وسوداء ٠ والجواب نعم حزينة ونعم فاجعة ولكنها لا ينبغى ان تكون سوداء مهما بلغت من الحزن والفاجعة بل ينبغى ان تنتهى دائما بسلام النفس الذى لا يكفى بلوغه الا بعد التفريغ والتطهير ٠ سل نفسك : مم تطهرت بعد ان رايت «الحصار» لميخائيل رومان او « سليمان الحلبى » لألفريد فرج او « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى وستجد انك لم تتطهر من شيء بل دخلت بهذه المآسى جميعا فى ازمات بغير حل ولذا خرجت منها دون ان يحل على نفسك سلام » ٠**

ولا اعرف من اين استقى الدكتور لويس عوض تلك « الدلالة السيئة » على حد تعبيره والتى تنتج عن تفشى

الكوميديا فى أى أدب من الآداب ، ربما لأننى ـ مخالفا فى ذلك الدكتور لويس عوض ـ لا ومن بالفصل بين الأنواع الادبية ومحاولة وضع الاعمال الادبية فى خانات تخنق الاعمال اول ما تخنق ، وربما كان ذلك لان تلك قد اصبحت مناقشة تقليدية انتهى منها المفكرون منذ أيام جون داريدن فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وبالتحديد فى عام ١٦٦٨ م. حين كتب مقالة المشهور « **مقال فى الشعر المسرحى** » اثنى فيه ـ على لسان نياندر على خلط المأساة بالملهاة فى المسرح بل وجد فى ذلك ما يدعوه لأن يعتقد انه مما يشرف الأمة الانجليزية « **ان تكون اول من استحدث وطور واتقن** اسلوبا ممتعا فى الكتابة المسرحية ، يفوق شتى أساليب **القدماء والمحدثين فى اى بلد الا وهو أسلوب (التراجيكوميدى) المأساة المطعمة بالملهاة** » . ولا أعتقد أن الدكتور **لويس عوض** يخالفنى الرأى فى أن الفصل بين الانواع الأدبية مبدأ قد عفى عليه الدهر ، ولم يعد أحد من النقاد يكترث له ، اللهم الا فى دراسة تاريخ الأدب ، رغم ان الدكتور عوض ممن يؤمنون بالتصنيف وبوضع كل عمل فى مدرسة معينة او فى مذهب معين ، واذكر فى هذا الصدد مقاله عن « الأرانب » حيث انفق جل المساحة التى كتب فيها عن المسرحية ليقول لنا فى النهاية ان المسرحية تتبع اسلوب « البرليسك » وليس الكوميديا الراقية ، اريد رغم هذا كله ، ان أرد على نقطة ذكرها الدكتور لويس عوض وهى تلك الخاصة بالتطهير فى مسرحيتى «**الحصار**» و « **الفتى مهران** » مستثنيا « **سليمان الحلبى** » التى لا أعتقد انها تراجيديا او انها مسرحية على الاطلاق ، بل رواية تقوم على السرد او سيناريو لفيلم سينمائى تاريخى .

نعم ، اننى اتطهر عندما أرى « **الحصار** » وعندما أرى « **الفتى مهران** » واذا كان الدكتور لويس عوض يستخدم كلمة التطهير بمعناها الأرسطوطاليسى ، أى بمعنى ان اثارة الرهبة والشفقة لدى النظارة تؤدى الى تطهيرهم من هذه المشاعر فان هاتين المسرحيتين تثيران هذه المشاعر لدينا ، فنحن نشفق على عبد الغفار بطل « **الحصار** » ونخشى مصيره لأنفسنا ، ولا يكتفى ميخائيل رومان بذلك ، بل انه يعيد لنا الأمل فى نهاية المسرحية حين يخرج عبد الغفار من منزله ، بحثا عن مكان يستطيع أن يبدأ فيه من جديد، بعد أن يطلعنا على اعماقه الممزقة ، وبعد أن يعترف بكل شىء على مستوى « **الجبهة الخارجية والداخلية** » على حد تعبيره .. هناك فيما أظن بصيص من أمل يعنى استمرار الحياة ولا يعنى انكسارها ، كما قال النقاد ، وكما اكد الدكتور لويس عوض .. أما فى « **الفتى مهران** » فلا أدرى كيف يكون التطهير أبلغ من ذلك سواء بالمعنى السابق أو بمعنى استمرار الحياة حين يمسك الفلاح صابر سيف الفتى مهران ، دلالة على استمرار النضال وحين يمسك الفتى اسامة فأس الفلاح صابر دلالة على التحام النضال الحربى مع النضال من أجل الحياة ، وحين يقول صابر ويردد معه الفتى مهران اثناء احتضاره « **وسننطلق**

سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

لصد اللصوص الدارعين

نحن الذين يموت افضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جبهاتنا

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل وسننطلق »

وينطلق الدكتور لويس عوض فى مقاله ليصدر الأحكام فهو يقول عن « **الفرافير** » بعد ان يوجز احداثها بسرعة .. «**فان لم يكن هذا تشاؤما فلست ادرى ماذا يكون التشاؤم**» ويفعل نفس الشىء مع « **المهزلة الأرضية** » ثم يفعل شيئا مماثلا فى مسرحية « **سكة السلامة** » لسعد الدين وهبه ، وقبل ان اعبر هذه النقطة الى نقطة أخرى ، احب ان أؤكد ان الدكتور لويس عوض قد صب حكمه على جزء يسير جدا من الفصل الاول فى المسرحية ، لا على المسرحية كلها فهو يقول :

« ... **واخيرا لمن تكتب السلامة ؟ للسائق الأنانى وللبغى التى ترضى ان تمضى فى طريق السائق الأنانى** » .

ولو حضر الدكتور لويس عوض المسرحية كاملة او قراها كلها لعرف ان المسرحية تنتهى بعد ذلك بحوالى ساعة ونصف وبحوالى ٧٠ صفحة وأن دورية من حرس الحدود تنقذ ركاب الاتوبيس ويذهب بعضهم الى القاهرة (السلامة) بينما يرجع البعض الآخر فى كلامه ويذهب الى الاسكندرية (الندامة) ، اى ان من بين ركاب الاتوبيس من يتعلم من التجربة ويعود الى جادة الصواب ، ويترك لنا هذا أيضا بصيصا من أمل ..

كذلك لا تدب « **الحياة فى نفوس ابناء الأسرة** » فى « **بير السلم** » ، حين يلوح لهم « **امل غامض فى شفاء الأسرة** »، بل يصاب أغلبهم بانهيار ويفرون جميعا ما عدا الشقيق الأكبر .

وظيفة النقد المسرحى

كان هذا هو الجزء الذى يتعرض فيه الدكتور لويس عوض لما اسماه بظاهرة « **الجهامة والتشاؤم** » ، وبدلا من ان يعامل الاعمال السابق ذكرها على أنها اعمال أدبية ، تناولها كوثائق اجتماعية ، تعكس حالة معينة طالب بتحليلها ، وقد يكون الدكتور عوض على حق فى تصوره لهذه الظاهرة (رغم ما قدمنا من أسباب لا تؤيد ذلك) ولكن السؤال المهم هو : هل هذه وظيفة النقد الفنى ؟ هل يفيد القراء كثيرا فى تلقيهم



أ . فرج

للاعمال الأدبية ان نقول انها متشائمة او متفائلة ؟ ومن الذى يستفيد اذا « سخطنا » عددا من المسرحيات الى لافتات مثل « متشائمة » او « متفائلة » ؟ او ليست هذه بعينها « النظرة الجريئة » للفن ، وهى بطبيعة كونها كذلك ، نظرة ضيقة ، لأنها تفرض على الاعمال الفنية مفهوما معينا يقتل رحابتها ويفقدها حيويتها ؟ أو لسنا بذلك نفعل مثل طبيب الأسنان الذى يتحول امامه كل انسان الى فكين ، او مثل الحلاق لايرى فى اى انسان الا شعره ؟ وما قيمة الفن اذن ، اذا تحولت سبع مسرحيات مختلفة تمام الاختلاف ، الى لافتة واحدة هى « **التشاؤم** » ؟

واذا كنت اختلف مع الدكتور لويس عوض فى مدخله للأدب بهذه الصورة ، فان هذا لا يمنع ان اتفق معه فى الاعتراض على ما يورده من مقتطفات نقدية بقلم من اسماه « الناقد المجهول » والاستاذ محمود أمين العالم والاستاذ أمين اسكندر فى تعليقهم على مسرحيات « حلاق بغداد » و « الفتى مهران » و « بر السلم » فكل من المقتطفات الثلاث تناول المسرحيات المشار اليها بصورة جزئية ، وعاملها على أساس انها وثائق اجتماعية او سياسية ، ناسيا ان المضمون الفكرى او الفلسفى او السياسى لا يشكل سوى جانب واحد من جوانب متعددة فى المسرحيات ، وهو يكاد يكون الجانب الوحيد الذى يتغير مفهومه بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية ومن ثم فلا يجب أن نعامله بتفكير مؤقت ، نابع من الظروف المباشرة ، التى تتغير حتما لأننا نتطور والتطور يعنى التغير والحياة ، اما السكون والثبات ، فهما فيما اعتقد علامتان على الجمود والموت .

ويعلق الدكتور لويس عوض على هذه المقتطفات بقوله :

« هذه نماذج من النقد الأدبى ظهرت كلها فى السنتين الأخيرتين وهى كما أسلفنا تبين اتجاه النقد الى الصرامة والعبوس اتجاها يشابه اتجاه الخلق الى التشاؤم والجهامة ، وهى فى الحالين ظواهر تستحق التسجيل والتحليل .

« ولست اشك ان اكثر الأعمال الفنية التى تعرض علينا توحى حقا ببعض المعانى التى يقرؤها النقاد فيها ، ومنها ما يكاد يصرح بهذه المعانى بصورة سافرة مستقرة ، ولكن هذا التوتر والاستفزاز ينبغى ان يحرك ضمير الناقد الأدبى والفنى قبل ان يحرك ضميره السياسى . فالتعبير السافر عند الفنان نقص فى الحيلة الأدبية والفنية . والنقاد حين يصدرون البيانات السياسية السافرة باسم النقد الادبى والفنى يتورطون فى نفس الخطأ الذى يتورط فيه الأدباء والفنانون حين يعبرون عن الحياة الاجتماعية تعبيرا سافرا او يستترون وراء رموز وكنايات يمكن قياسها بالمسطرة والفرجار » .

الى هنا وكلام الدكتور لويس عوض سليم جدا ، فهو يناشد النقاد ان يكونوا نقادا لا مشرعين سياسيين ، ولكن الدكتور عوض يقول بعد هذا مباشرة :

« والحق انى لا اعترض على حق الناقد فى افتراض الافتراضات او تاويل الرموز او قراءة المعانى ، بقدر ما اعترض على صرامة النقاد وعبوسهم فى التعبير عما يريدون ان يلقوا به الى الناس » .

اى ان الدكتور لويس عوض قد يوافق النقاد على قراءة الرموز السياسية فى الاعمال الادبية وفى تفسير هذه الأعمال فى ضوء ما يقرءونه فيها من رموز ، ولكنه يدعو النقاد الى شىء أكثر من « الحنان » فى معاملة هذه الاعمال ، وهو لا يعترض على التفسير بقدر ما يعترض على الصرامة ، والحق انا لا افهم شيئا ، فكأنما هو يريد من النقاد أن يبدأوا بداية خاطئة ويطلب منهم بعد ذلك ألا يتوهوا .

ومع ذلك فانا اتفق مع الدكتور لويس عوض فى رفضه لأن يفرض احد من النقاد وصاية زائفة على الأدب او على الفن ، متطوعا بذلك للقيام بدور غير دوره الأساسى وهو دور الرقابة ، ولعله مما يثير الغيظ والاعجاب فى نفس الوقت : الغيظ من ان يتهم الأدباء والنقاد بعضهم البعض والأعجاب بأن تتيح أجهزة الدولة الحرية الكاملة لكل من يكتب فى التعبير عن رأيه ، وبينما يدعونا ميثاق هذه الأمة وهو ميثاق التزمنا به جميعا ، بما فى ذلك النقاد ، يدعونا ان نترك فكرنا مفتوحا « **لكل التجارب الانسانية ، يأخذ منها ويعطيها . لا يبعدها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالعقد** ... » ، بينما يطالبنا الميثاق بذلك ، يدعونا بعض بعض النقاد الى الانغلاق فى دوائر معينة والى رفض كثير من الأعمال التى قد تثبت الايام انها عكس ما كانوا يتصورون

فاذا انتقلنا بعد ذلك لمناقشة ، رد الاستاذ محمود امين العالم على مقال الدكتور لويس عوض ، تحت عنوان « **حرية الناقد من حرية الأديب** » ، ونترك جانبا رد الأستاذ العالم التفصيلى على مقال الدكتور عوض لنركز على الجزء الأخير فى

المقال والذى يقول فيه : « **واذا كان الأدب والفن نقدا للحياة وكشفا وتنمية لقيمها الجديدة ، فان النقد ، لا يقف عند حدود التحليل الجمالى والاجتماعى للأدب فحسب ، وانما هو نقد لهذا النقد للحياة ، وهو نقد لهذا الكشف ولهذه التنمية للحياة وهو حكم على القيمة الجمالية والقيمة الاجتماعية للأدب، وهو دعوة متصلة لمزيد من النضج الفنى ، ومزيد من التمرس بالحياة ، والمشاركة فى تطوير الحياة وتجديدها • انه ليس رصدا وليس تسجيلا ، وانما هو حكم وتقييم ودعوة ، لا ينفصل فيها الجانب الفنى عن الجانب الاجتماعى عن الجانب الفكرى ، هذا هو ما أراه وظيفة للنقد الأدبى ، وبهذا لا اقف عند حدود الحكم الجمالى ، ولا التفسير الاجتماعى ، وانا أواصل السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعى نفسه • هذه هى المسيرة النقدية المتكاملة • انها غير منفصلة عن مسيرة الادب والحياة معا ، فى تفاعلهما وتوافدهما • تأثير الحياة فى الادب ، وتأثير الادب فى الحياة ، بهذا يكون النقد حكما جماليا ، وحكما اجتماعيا انسانيا، وموقفا حيا كذلك** » •

ولن نناقش هنا موقف الأستاذ محمود أمين العالم ، فهو يؤمن به سواء فى كتاباته النقدية التطبيقية أو النظرية ـ مثل هذا الجزء ـ ولكن سؤالا يفرض نفسه على سياق الحديث هنا وهو : اذا كان النقد « **حكما** وتقييما ودعوة » كما يقول الاستاذ العالم ، فمن جانب من تكون هذه الدعوة ومن وجهة نظر من : الأديب أم الناقد ؟ وسنفترض انها من وجهة نظر الأديب ، ماذا يحدث لو كان يدعو دعوة مختلفة عن دعوة الناقد ، هل نصادر هذا العمل ام نناقشه فى حدود دعوته (رغم ان الفن والادب فى تقديرى ليس مجرد دعوة والا اعتبرنا البيانات السياسية أيضا أدبية) ، واذا كانت الدعوة من جانب الناقد ، لماذا يريد الناقد ان يفرض دعوته على الكاتب ، أو ليس لكل انسان ان يفكر بما يعتقد انه الصواب ؟ ولنفترض ان دعوة الناقد تغيرت بعد فترة (فكل الدعوات قابلة للتغيير) فماذا يكون موقف الناقد من الأديب حينئذ ، هل يعيد تقييمه ويعيد الحكم عليه ، وسنضطر بهذه الطريقة الى مراجعة احكامنا كل عام ، **الا توجد طريقة نستطيع بها ، الا نتورط فى احكام قد يتضح تسرعنا فيها فيما بعد ؟ ، ولن يكون هذا طبعا بالوصول الى صياغة ثابتة لقواعد معينة ومقاييس نقيس بها الاعمال الفنية ، والا فرضنا وصاية من نوع اخطر ، الحل فى نظرى هو فى ان نعامل كل عمل فنى فى حدود مقولاته ، وفى حدود مايحاول ان يصنعه** •

ثم هناك نقطة أخرى لا اعتقد انها تقل أهمية عن النقطة السابقة وهى ما يقوله الأستاذ العالم عن مواصلة « **السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعى نفسه** » واعتقد ان فيما تقدم فى هذا المقال وجهة نظرى فى تلك النقطة ، وهى ان أى واقع اجتماعى قابل للتغيير ، بينما لا يتغير العمل الفنى نفسه ، فكيف اقيس ثابتا بمتغير ؟ ، وكيف اقيس مطلقا بنسبى ؟ فاذا فعلت ذلك ايهما يصبح نقدا للآخر : الفن للحياة ام الحياة للفن ؟ واذا اتفقنا ان الفن يقوم ضمن مايقوم به من وظائف بتثبيت وتخليد لحظات عابرة فى الحياة واعطاء هذه اللحظات معنى ، فكيف تطلب منى ان اقيس هذا الذى ثبت وخلد الى الأبد ، بما هو عابر وزائل : هل اطالب بمصادرة تمثال لأحد المثالين يصور فيه شابا أو فتاة جميلة فى مقتبل العمر ، لان التمثال لم يعد يشبه الفتاة بعد أن اصبحت حيزبونا شمطاء ، هل اتهم التمثال بالتزييف فى هذه الحالة ، ثم اذا قبلت ان يكذب على الكاتب المسرحى او الروائى بأن يكتب مسرحية او رواية ـ اعلم جيدا انها كذب فى كذب وتلفيق فى تلفيق وانها لم تحدث على الاطلاق ، بل تبعث من خيال الكاتب ، فلماذا اقبل بعض الكذب وأرفض الآخر ؟

هذه كلها تساؤلات تنتظر اجوبة من النقاد الذين يؤمنون بقياس الأعمال الأدبية والفنية بمقاييس خارجية • واعتقد اننى قد اطلت فى مناقشة ذلك المثال المحدد الذى اخترته ، ولكننى اعتقد انه يلخص الموقف النقدى فى مصر ، وهو أن نقاد الفن يرفضون بشدة ان يكونوا نقادا للفن ، ويتطلعون الى اشياء ـ قد تكون هامة فى حد ذاتها ، بل هى فى منتهى الأهمية ، ولكنها ليست من وظيفتهم فى شىء •

ولعل فى تجربة تشيكوسلوفاكيا مع كاتبها **فرانز كافكا** ما يدق اجراس الانذار والتحذير من فرض الوصاية والحجر على الأعمال الأدبية ، وهذا الكلام ليس من عندى ، بل هو حقيقة معروفة للعالم كله منذ ١٩٦٤ ، وقد لخصه الأستاذ **محمد عودة** تلخيصا بسيطا جميلا فى مقال له بعنوان « الاشتراكية المتحضرة » **فى عدد الجمهورية الاسبوعى يوم** ٣ نوفمبر ١٩٦٦ ، قائلا « **وقال لنا احد الكتاب « ظل كافكا** مثلا ، كاتبا معلونا مجرما ، **وذلك كاديب بورجوازى منهار** متشائم ، ثم بدأ ذوبان الجليد **وبدأ البعض ـ لكى يرفعوا قرار** الحرمان ضده ـ يفسرونه **بانه قد أثبت وعرض افلاس المجتمع البورجوازى ويأسه ، ولكن عقد مؤتمر عام عن كافكا واعيد اعتباره تماما •• ككاتب ولقيمته الأدبية والفنية وحدها** » •

وما علينا الا أن نتصور مدى الخسارة الفنية التى أصابت تشيكوسلوفاكيا حين حجرت على اعمال هذا الأديب العظيم لمدة تربو على الأربعين عاما •

ولكن الصورة رغم ذلك ، ليست بهذا السواد الذى قد تكون قد بدت عليه ، فهناك جيل شاب من النقاد ، لم يصب بعد بالمرارة التى يبدو انها قد اصابت الأجيال السابقة ربما للظروف السياسية التى مرت بها فى العهود السابقة • وهذا الجيل الشاب الى جانب بعض اساتذة الجامعة الأكاديمية الملتزمين بموضوعيتهم وباكاديميتهم ، والملتزمين بالفن والانسان أساسا ، يستطيع هذا الجيل وهؤلاء الأساتذة ان يبددوا كثيرا من السحب القاتمة التى تغطى سماء حياتنا الفنية ، فهناك على سبيل المثال لا الحصر **الدكتور عبدالقادر القط ، والاستاذ انيس منصور ، والأستاذ جلال البشرى والدكتورة فاطمه موسى والدكتور امين العيوطى والأستاذ بهاء طاهر والأستاذ احمد بهجت والأستاذ وحيد النقاش ، وهناك عشرات غيرهم نرجو ان يعيدوا للفن اعتباره فى هذه الأمة** •

فاروق عبد الوهاب



إ. كازان

النقد السينمائي في مصر

ليس فى هذا العنوان قصد الى عرض تاريخ النقد السينمائى فى مصر كما قد يفهم لاول وهلة ، وانما فيه قصد الى معالجة ناحيتين أساسيتين :

اولا : وضع اليد بشكل عام على ماهية هذا النوع من النقد ووظيفته وعلاقته بالفن الذى يتناوله .

ثانيا : وضع اليد بشكل خاص على أهم ملامح هذا النوع فى مصر واتجاهاته ومشاكله . وقد لجأنا الى هذا التقسيم الثنائى للموضوع وفى ذهننا عدة اعتبارات يقتضيها النظر الموضوعى لقضية النقد السينمائى بصفة عامة وقضيته فى مصر بصفة خاصة ، وهى اعتبارات ثلاثة نجملها فى يلى :

حداثة النشأة :

لا شك أن السينما كنوع فنى حديثة النشأة ، فعمرها لا يزيد على نيف وسبعين عاما ، بينما يزيد عمر الانواع الفنية الاخرى المتصلة بها — كالمسرح والموسيقى والتصوير Painting على قرون تصل الى أكثر من خمسة وعشرين قرنا كما في حالة المسرح ، ومعنى هذا **أن النقد السينمائى حديث النشأة بدوره باعتباره عملا تاليا لعملية الخلق والابداع ، وأن تاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع اكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها** ، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها . فتاريخ النقد السينمائى اذن — هو تاريخ الفيلم نفسه ان شئنا التعريف ، حتى لولم يظهر الناقد « البحت » على الفور مع ظهور أول محاولة ، وذلك لان المحاولة الثانية هى فى ذاتها نقد للمحاولة الاولى .

النظرية والتطبيق :

واذا سلمنا بحداثة السينما ونقدها ، فلابد أن نسلم أيضا بفقر رصيدها من النقد اذا قيس برصيد الانواع الفنية الاخرى ذات الماضي الطويل . غير أن هذا الفرض الاخير الذى نطالب بالتسليم به لا يقوى على الصمود أمام ما تم انجازه في مجال النقد السينمائى النظرى على مدار السنوات السبعين الماضية **فمنذ ظهور السينما حاول علماء الجمال تعريف السينما « الخالصة » من أجل المحافظة على جوهرها وتخليصها من الشوائب التى قد تعلق بها من أثر احتكاكها المباشر بغيرها من الفنون ،**



أ . ك . مرسى

● من عمل الناقد السينمائى أن يؤدى دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والانسانية الموجودة فى الأفلام ، سواء فى ماضيها أو فى حاضرها ، فالناقد العظيم ينبغى أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه .

● لم يثمر النقد الصحفى فى تطوير السينما المصرية ، ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة وأدى على الزمن الى ضآلة النقد وخنق موضوعيته، بل الى انصراف بعض النقاد عنه يأسا واعتكافا .

● ان النقد السينمائى ليس عملا هينا أو من فضول القول ، ولكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالى بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منشط للابداع وهاد له .

علـى شلش

والموسيقى) . ومن ثمة بدأت ملامح نظرية السينما تتشكل وتتدعم يوما بعد يوم ، لكن ذلك لم يتم على أيدى النقاد « البحت » ، وانما تم على أيدى المخرجين العظام من أمثال **بول روثا وبودوفكين وايزنشتين وارنهايم ولندجرن** الذين ألفوا فى نظرية السينما ما عجز عن تأليفه النقاد المتخصصون . وأصبح النقد التنظيرى الاكاديمى تراث لا يقل عن التراث الذى خلفته أجود الافلام وقد أصبح من الممكن اليوم تصنيف تاريخ الافلام من حيث فنيتها وأساسها الجمالى ، فنجد السينما في العشرينات فن الديكور والمونتاج والحوار القليل ، ثم نجدها في الاربعينات فن زوايا الكاميرا والاسلوب التسجيلى في التصوير ، وأخيرا نجدها اليوم فن التحرك بالكاميرا ، وقد نجدها في الغد شيئا آخر غير هذا وذاك .

● قانون الأخذ والعطاء :

واذا كنا نعترف بالاخذ والعطاء كقانون من قوانين العلاقة بين الحضارات فليس يضيرنا أننا أخذنا عن الحضارة الغربية «نوع» الفيلم ، أو بمعنى آخر شكل وخاصة الفنون البصرية (كالتصوير) والتعبيرية (كالمسرح الفيلم وتكنيكه ، وأنما يضيرنا أننا عشنا ردحا من الزمن عالة على النقل والتقليد والاقتباس غير الخلاق ، ومن ثمة قصرنا في أن نعطى شيئا مقابل ما أخذناه ، وأقله أن نستخدم هذا الشكل والتكنيك في علاج المضامين الخاصة بنا أشد الخصوصية والتى تعطى بخصوصيتها الشديدة مضامين شديدة العمومية على المستوى الانسانى العام . واذا كنا نؤكد لانفسنا اننا لم نلحق بمن أخذنا عنهم في مجال الانتاج فأولى بنا أيضا أن نؤكد فقرنا في مجال النقد، وخاصة فقرنا المدقع فى الناحية النظرية والجمالية .

هذه الاعتبارات الثلاثة تدعونا الى الاستئناس بتجربة الذين سبقونا فى مجال الخلق والنقد السينمائيين على السواء . فاذا تساءلنا : ما النقد السينمائى ؟ وما وظيفته ؟ وما علاقته بالفن الذى يتناوله ؟ .. عندئذ نجد أمامنا العديد من الاجابات والآراء . غير أننا سنكتفى هنا بثلاثة آراء لثلاثة من السينمائيين الانجليز على جانب كبير من الاهمية والدقة ، وقد نشرت ضمن موضوعات الكتاب السنوى الذى كان يصدر عن سلسلة «بليكان» تحت عنوان : « **السينما** » (١٥٩٣) أما أصحاب هذه المقالات الثلاثة فهم : **روجر مانفل** مؤلف كتاب «**الفيلم**»

الذى نشرته سلسلة بليكان ، وكان مديرا لاكاديمية الفيلم البريطانية كما اشتغل بالكتابة والاذاعة فى شئون السينما وأشرف على ذلك الكتاب السنوى المذكور . **وجافن لامبرت** الذى كان رئيسا لتحرير مجلة Seguence السينمائية كما أشرف فترة على مطبوعات معهد السينما البريطانى. وأخيرا **جاك بدينجتون** الذى اشتغل بالاخراج السينمائى فترة طويلة بوزارة الاستعلامات كما عمل رئيسا للجنة التحضيرية لاختيارالافلام التابعة لمكتبة السينما القومية.

ونعرض هنا لاهم ما جاء بهذه المقالات من أفكار وملحوظات ذكية :

(١) رأى مانفل :

كان الناقد في الماضي عادة اما فيلسوفا **(مثل افلاطون او ارسطو اولسنج)** وأما مشتغلا بالفن أو الكتابة ، يهجرها من وقت لاخر للبحث والنظر في المبادىء الجمالية لفنه **(مثل ليونارد دافنشي وكيتس وورد زورث وماتيو أرنولد)** . وكانت شهرة الناقد تقتصر على عمله كناقد أكثر مما تقتصر على ما مارسه من أشكال الخلق الفنى الاخرى ، ويصدق هذا على دكتور جونسون وقد يصدق على كوليردج أيضا . وعلى هذا النحو نشأت مهنة النقد فى صورة الدراسات الاكاديمية للجامعات من جهة ، وفى المجال المفتوح للكتابة ذاتها من جهة أخرى .

ولعل الجدل لم يستقر حول ما اذا كان الناقد حجر عثرة في طريق الفنان ونباتا طفيليا يتغذى على حسابه . غير أن مسئولية الناقد تحتم عليه الاستجابة السريعة والذكية لكل عمل فنى جديد وكذلك مشاركة الفنان فى مهمة تحقيق مقدرة الفن الذى يخدمانه تحقيقا وجدانيا. واذا كان الفنانون بشرا فهم عرضة لان يكذبوا ، وأن يغشوا ، وأن يخدعوا أنفسهم والاخرين بنفس الطريقة التى يسلكها سائر البشر . ونظرا لان الناقد منفصل عن العمل الفورى للخلق فبوسعه او لعله يستطيع أن يتغلغل فى مظاهر الخداع هذه ، سواء كانت ارادية أو لا ارادية . وهكذا لا يصبح الناقد في النهاية نباتا طفيليا يتغذى على العناصر الحيوية التى تبدو في اعمال الكتاب المجيدين ، وانما يصبح في الغالب « حامى لواء العقيدة » من الفنان الطفيلى الذى يستغل اشكال الفن التجارية . وطبيعى أن يتضمن هذا التسليم بأن الناقد نفسه يسلم بالمستويات الجيدة التى تظهر فى أعمال الفنانين المجيدين .

لكن لابد أن يكون الناقد السينمائى على علم بالظروف الموضوعية التى يتم فيها الانتاج السينمائى في بلده ، وكذلك على علم بتاثيرها على الفنان الخلاق. فالفيلم الجيد لنتائج لثلاثة تيارات رئيسية : أولها الرعاية غير التجارية التى لا تستهدف ــ الربح كما حدث فى حالة الافلام التسجيلية البريطانية التى انفقت عليها الحكومة ويسرت لها كافة الامكانيات . وثانى هذه التيارات هو انكار الذات عند المخرجين ذوى الخبرة الذين لا يتمتعون بشهرة كبيرة، وهؤلاء يكدحون في سبيل عمل افلام تكون لهم عليها الولاية الكاملة ، اما عن طريق تمويلها بانفسهم واما بمساومة العاملين معهم على أجور بسيطة كما حدث في فيلمى **« مسيو فيردو » لشابلن و « لصوص الدراجات » للايطالى دى سيكا .** اما التيار الثالث فهو الاسواق السينمائية الاقل تخصصا حيث يلتقى عالم التجارة بعالم الفن وغالبا ما يتصافحان .

لكننا اذا نظرنا الى سياسة الصناعة وقسناها بسياسة الفن فاننا سنجد الاولى تسعى بصفة اساسية الى ادنى درجة من درجات التذوق لدى الجمهور ، بينما تضع الثانية نصب عينيها اعلى درجة من درجات هذا التذوق. فاذا تساءلنا : لاى هاتين السياستين ينحاز الناقد ؟ نقول انه لابد أن ينحاز للفن . وفي سبيل انحيازه هذا لا بد ان يكون على وعى بالمستوى الجيد للعمل الفنى ، ولا بد أن يشترك مع المخرج فى الايمان بالمستويات الجيدة ، التى تنشأ وتنمو على أيدى المخرجين أنفسهم وعندئذ يستطيع الناقد المشاركة في تطور العمل الفنى عن طريق الملاحظة والتأمل .

غير ان التاليف في نظرية الفيلم وأسسه الجمالية لم يتولاه أو ينبغ فيه ناقد بقدر ماتولاه ونبغ فيه المخرجون أنفسهم ، ودليل ذلك قائمة الكتب التالية « الفيلم حتى الآن » لبول روثا و « فن الفيلم » لبود وفكين و « حس الفيلم » و « شكل الفيلم لايزنشتين » و « الفيلم » لارنهايم و « فن الفيلم » للندجرن . وهذه الكتب تعتبر من النقد الاكاديمى رغم اعتمادها على المعايشة والتجربة الطويلة لدى أصحابها .

لكن ما معدات الناقد السينمائى ؟ ما المستويات التى يستند اليها عند الحكم ؟ ان الناقد لابد أن تكون له خبرة مستقاة من معرفة مئات الافلام ويصر بقيمة الفيلم الذى يشاهده ، وعندئذ يستطيع أن يمضي في عمله ، واذا كان النقد الادبى والدراسى يفيد الناقد السينمائى كثيرا ، فان هذه الفائدة تنتهى عند نظريات الفيلم كما وضعها المخرجون . **ومن عمل الناقد السينمائى أيضا أن يؤدى دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والانسانية الموجودة فى الافلام ، سواء في ماضيها أو فى حاضرها . فالناقد العظيم ينبغى أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه .**

(٢) رأى لامبرت :

اذا بدا الناقد « نباتا طفليا » كما أشار ما نفل فهذا مرجعه الى أن استجابته ميتة أو غير حساسة وليس الى أنه ناقد . والعالم اليوم يثير شكوى تكاد تكون عامة . مؤداها ان النقد أصبح فى أكثره تافها غير خلاق بتاثير الصحافة التى هبطت بمستواه . أما نقد المخرجين الكبار من أمثال الذين ورد ذكرهم فيعاب عليه أنه للمتخصصين في الغالب ، فكأن الصحافة اذن وقفت حدا للنقد . لكن العاملين فيها ونقادها يغفلون حقيقة هامة ، وهى أن

الذوق الشعبى مرن وقابل للتشكيل ، وخاصة أنه كلما تحسنت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مال الذوق العام الى الدقة .

لكن ، أيهما نفضل **:النقد الاكاديمى أم النقد الصحفى؟** ان الاول محدود بحدين هامين اولهما ان السينما فن شاب فى حالة مستمرة من الجريان والنمو ، ومن ثمة فسرعان ما تصبح النظرية الجديدة قديمة ، وثانيهما أن الناقد الاكاديمى معزول عن الانتاج وظروفه ، مما لا يهمه كثيرا ، ومن ثمة ينعزل في النهاية عن المستويات الشعبية والذوق الشعبى ويتفرغ للبحث الجمالى المطلق . غير أن أفضل ناقد سينمائى اليوم هو الذى يستطيع أن يوازن داخل نفسه بين قضيتين هامتين : قضية تطور الفن وقضية تطور وسيلة الترفيه الشعبى . **ذلك لان ثمة افلاما فشلت جماهيريا وسقطت من شباك التذاكر لكنها أثرت كثيرا فى مجرى السينما ، مثل فيلم « المواطن كين » الذى اخرجه أورسون ويلز . وهكذا تكون مهمة الناقد** هى اكتشاف المستويات المتغيرة التى تظهر على أساسها الافلام الجيدة ، وكذلك اكتشاف الاسباب التى تكمن وراء ظهور هذه الافلام . فليس من الصعب تمييز المستويات المألوفة في أفلام المغامرات أو رعاة البقر او الملاهى . لكن الصعوبة هى في أن نعرف أين نضع بدقة الخط المميز لهذه او تلك من الافلام الجيدة .

(٢) رأى بدينجتون :

اذا كان نقاد السينما لم يظهروا الا منذ خمسين عاما تقريبا (بالنسبة لسنة ١٩٥٢) الا ان النقد وجد منذ بداية التاريخ ، ومن ثمة فلا أهمية لنقص تراث الفيلم نفسه .

غير أن ثمة فضيلة بارزة ورذيلة بارزة أيضا تتفشيان فى معظم نقاد السينما . أما الفضيلة فهى أنهم غير قابلين للانحلال أو التأثير عليهم أو شراء ذممهم رغم أنهم يشربون ويأكلون على موائد السينمائيين أكثر من نقاد الانواع الفنية الاخرى . وأما الرذيلة فهى **ان قلة منهم تحب عملها بحق . فمعظم نقاد السينما صحفيون مدربون ومجربون ، لكنهم يكتبون عن السينما بمحض الصدفة ويصبحون نقادا سينمائيين بمحض الصدفة أيضا ، حتى اذا قام أحدهم باجازة حل محله أى زميل آخر له ، ولو كان محررا رياضيا او أدبيا .**

ومن الحقائق الغريبة ، أو بالاحرى من النتائج الغريبة للنقد السينمائى أن الناس الذين يخاطبهم لا يهتمون به . فالفيلم بشكل عام لا ينجح بتأثير المدح أو القدح فى الصحافة بقدر ما ينجح بتأثير الدعاية والاعلان المباشرين. أما الذين يهتمون بالنقد فهم المخرجون والفنيون والمنتجون وغيرهم من العاملين فى الفيلم .

ومن الواضح أن « أجهزة » النقد السينمائى تختلف عن غيرها في أنواع النقد الاخرى . فنقاد السينما لا يستطيعون أن يصحبوا الافلام الى بيوتهم ليشاهدوها لكن عليهم ان يذهبوا الى أماكن محددة سلفا وفي أوقات محددة سلفا أيضا ، ليلتقوا بنفس الوجوه يوما بعد يوم ولعلها تجربة شاقة هذه. وهؤلاء اذن هم النقاد في الصحافة اليومية والاسبوعية الذين يهتمون بالافلام المفردة وهناك غيرهم بالطبع ممن يهتمون بالاتجاهات العامة ويعكفون على التأليف ويخرجون حصيلة بحثهم بين حين وأخر .

واذا كانت السينما قد اخرجت ممثلين ومخرجين وفنيين عظاما ، واظهرت جمالا بصريا ، بل وذكاء عظيما ، الا انه من الصعب ذكر اسم ناقد سينمائى عظيم واحد مع هؤلاء وأولئك .

النقد السينمائى أعلى مراحل النقد :

من هذه الاراء الثلاثة تتضح لنا عدة حقائق أو هى نتائج هامة نجملها هنا قبل أن نناقش أنواع النقد السينمائى الاساسية :

* الناقد السينمائى ضرورى وليس طفيليا ، وينبغى أن يكون جهده خلاقا وأمامنا في هذا المجال مثال حى ضربه رجال « **الموجة الجديدة** » فى السينما الفرنسية ، فقد كانوا قبل أن ينزلوا الى الانتاج نقادا يكتبون بالقلم في مجلة « **كراسات السينما** » كما هو معروف ، ثم استبدلوا القلم بالكاميرا حين اكتشفوا حقيقة مسئوليتهم بالنسبة لافكارهم المجردة من ناحية ، وبالنسبة لعصرهم من ناحية أخرى .

* اختلاف « أجهزة » النقد السينمائى عن غيرها في أنواع النقد الاخرى كما أوضع بدينجتون ، فينبغى على الناقد السينمائى اذن ان يتسلح برصيد ثقافي كبير يمكنه من فهم الفيلم الذى يشاهده فهما فوريا ، وليس هذا الرصيد قاصرا فحسب على المعرفة التاريخية أو الجمالية أو التكنيكية للسينما ، وانما يمتد فيشمل كل فروع المعرفة والحياة بشكل عام . واذا كانت السينما من ناحية اخرى هى بوتقة الفنون جميعا ، ونقطة التقائها ، فان هذه المعرفة السابقة تشمل فيما تشمل المعرفة بفنون الكلمة والصورة والحركة والصوت .

* واذا كان الناقد السينمائى ضروريا واذا كانت السينما بوتقة الفنون ووعاء امتزاجها ، فانه يترتب على هذا أن نخالف بدينجتون فيما لاحظه من أن السينما قد اخرجت عظماء في كثير من مجالاتها ماعدا النقد التطبيقى وأن نقول بأن هذا لا ينفى **أن النقد السينمائى هو أعلى مرحلة من مراحل النقد العام . وذلك لانه يقتضى من الناقد تلك المعرفة الموسوعية الشاملة للفنون والحياة .** ولو ان بعض ذوى المعرفة الموسوعية من مفكرى عصرنا نزلوا الى ميدان النقد السينمائى لكسبت السينما من ذلك كسبا كبيرا .

فقد أثبت سارتر حين كتب مقالا ضافيا منذ عامين عن الفيلم الروسي « **طفولة ايفان** » صدق ما أشرنا اليه هذا، رغم أنه اقتصر على تحليل فكرة الفيلم وشخصية «ايفان» وأثر الحرب في تكوين طفولته .

أربعة أنواع للنقد السينمائى :

ونستطيع الآن أن نحدد أنواع النقد السينمائى ، على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية ، وهى لا تخرج فى الغالب عن أربعة نرتبها كالتالى حسب أهميتها :

١ ـ **النقد النظرى** ويشمل الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المختلفة كالسيناريو والاخراج والتمثيل والمونتاج والتصوير ، أما بتقديم وجهة نظر خاصة فى نظرية الفيلم ومادته ، واما بشرح الاساليب والنظريات التى لم يكتبها أصحابها من المخرجين واكتفوا بتنفيذها على الشاشة • وغالبا ما يتولى التأليف في هذا النوع من النقد مخرجون على درجة معينة من الكفاية والقدرة على التعبير كما هى الحال في كتابات بول روثا وبودوفكين وايزنشين وغيرهم • ويتخذ هذا النوع صورة المحاضرة أو المقالة أو الكتاب لكنه لايجد التشجيع من الصحافة اليومية أو غير المتخصصة ، نظرا لانه يتطلب فى قارئه امكانيات معينة أقلها أن يكون سينمائيا متخصصا ولا شك أن هذا النوع هو أعلى الانواع الاربعة ، بالاضافة الى انه مصدر أساس للمشتغلين بالانواع الثلاثة الاخرى •

٢ ـ **النقد الوصفى** ويعنى بتحليل الافلام تحليلا نوعيا مفصلا ، وتستخدم فيه أساليب منهجية منظمة كالتى تستخدم فى الابحاث الجامعية ، كأسلوب البطاقات • وهو يعتبر أحدث أنواع النقد السينمائى ، وقد نشأ فى الجامعات والمعاهد السينمائية ، ثم انتقل بفضلها الى المجلات السينمائية المتخصصة •

ففى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس يقوم طلبة قسم النقد باعداد بطاقات خاصة لدراسة الافلام ، كل على حدة ، وتقسم البطاقة الى خمسة أقسام : يخصص القسم الاول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية مثل البلد المنتج للفيلم واسم المخرج والاستديو ومدة الانتاج وطول الفيلم واسم الشركة المنتجة والموزعة له وأسماء جميع المشتركين فيه ، كما يضم نبذات عن حياة مؤلف القصة أو المسرحية الاصلية (اذا كان الفيلم مأخوذا عن قصة أو مسرحية) وحياة السيناريست والمخرج ، وأخيرا يضم بيانات احصائية دقيقة عن العرض الاول للفيلم ومدته وايراده وعدد مشاهديه • أما القسم الثانى من البطاقة فيخصص للسيناريو ويضم ملخصا للموضوع وقائمة طويلة لفصول السيناريو ، ثم يخصص القسم الثالث للتحليل الدرامى ابتداء من القصة أو المسرحية الاصلية الى الشخصيات والبناء • ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائى ابتداء من التصوير الى المونتاج أما القسم الخامس والاخير فهو خاتمة تضم الحكم على الفيلم وتقديره التقدير النهائى •

٣ ـ **النقد التاريخى :** ويعنى بتاريخ السينما العام أو الخاص ، أو المقارن ، ويتولاه نقاد مؤرخون ، وغالبا مايتخذ صورة المقال أو الفصل أو الكتاب • ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذى وضعه الناقد الفرنسى **جورج سادول** عن السينما وتاريخها العام ، وكذلك الكتاب الذى وضعته الناقدة الانجليزية **بنيلوب هوستون** عن السينما المعاصرة بعد الحرب الثانية •

٤ ـ **النقد الصحفى** : أى الذى تنشره الصحافة اليومية والاسبوعية فى الزوايا التى تخصصها للسينما ، وهو أشهر الانواع الاربعة وأقدمها رغم أنه أقلها قيمة ويتولاه محررون عاملون فى الصحيفة أو المجلة أو سينمائيون متخصصون يستكتبون من الخارج • ونظرا للمساحات المحدودة التى تخصص لهذا النوع ، فانه يغلب عليه التعميم والاطلاق وعدم ايفاء الموضوع حقه • فقد يكتفى الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم أو السيناريو او الممثلين تاركا بقية العناصر او معلقا بكلمات قليلة عليها •

النقد الصحفى هو البداية عندنا :

لعلنا نتساءل بعد هذا كله : وماذا عن النقد السينمائى فى مصر ؟ كيف نشأ ؟ ما أنواعه ؟ الى أين اتجه ؟ ما أثره ؟ •

الحق اننا لا نملك مرجعا عن تاريخ النقد السينمائى فى مصر ، وذلك نقص كبير ينبغى ان نعترف به ، وأن نصححه، بل ان أكبر منه اننا لا نملك أيضا مرجعا دقيقا عن تاريخ السينما المصرية نفسها ، فيما عدا بعض الفصول والمقالات السريعة التى ينقصها التحقيق والتثبت من التواريخ والاحداث • ولعل مراجعة الصحف هى أول مهمة ينبغى على المؤرخ أن يقوم بها فى هذا المجال • فلا شك أن نشأة النقد السينمائى عندنا كانت نشأة صحفية كما هى حال نشأته عند غيرنا • ولا شك أيضا أن النوع الرابع الذى أشرنا اليه ، أى النقد الصحفى ، هو أقدم انواع النقد السينمائى عندنا ، كما هو عند غيرنا • وبديهى أنه مرتبط بالانتاج المصرى للافلام وتال لظهوره • **ولو أننا عدنا الى صحيفة مثل الاهرام ، لاستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائى ونشأته • فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الاخبار عن الاختراع السينمائي والعروض البدائية فى ذلك الوقت • ففى ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الاهرام هذا الخبر • « أحيا حسن أفندى الايرانى حفلة بالالعاب السحرية والفنون السينمائية بالملعب العباسى • ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للاوبرا والسفر من ميناء الاسكندرية وركوب الحمير فى الصحراء »** ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبرا يقول « هذا آخر يوم نعرض الصور المتحركة فى ثغرنا ولذلك أعدت ادارته جلسة كبيرة وخصصت ايرادها للعامل الذى يدير آلة التصوير » !

وأول ما نلاحظه فى هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر **وأننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريبا من ظهورها فى فرنسا** على يدى الاخوين لويس وأوجست لوميير ، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييه فى صنع آلة السينماتوغراف على غرار آلة لوميير • ثم نلاحظ على الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذى اكتفى بطرافتهما • لكن الاهرام تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاما فتنشر فى ٢٥ اكتوبر ١٩١٠ خبرا مؤداه أن « سينماتوغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صورا جميلة جديدة منها ضربة نبوت

وأعقاب الحدادين والمزالق العجيبة وخيال الحقيقة والاخ الخائن، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم » • **وقد يكون الخبر على سبيل الاعلان عن دار السينما ، وقد يكون منشورا لطرافته ، لكن المؤكد أنه حمل تعليقا فى آخره ، وهو عمل من أعمال النقد ، وتلك هى بداية النقد السينمائى عندنا ، أى بدايته فى الصحافة كتعليق انطباعى عام •**

وقد ظلت هذه البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الانطباعى الذى لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته بقدر ما يمس القصة والتمثيل ـ بصفة خاصة ـ بشكل غير مدروس• وكثيرا ما كان يحدث أن ينحرف الانطباع فيقع تحت طائلة الاهواء والمصالح الخاصة للناقد أو للصحيفة التى يكتب بها • ولا شك أن بداية السينما فى ظل المشروع الخاص الذى يهدف الى تحقيق الربح بأى ثمن قد شجعت هذا الانحراف والحت عليه • ورغم ظهورالمجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الانتاج المحلى الا أن هذا لم يغير فى الموقف كثيرا • فقد ظهرت مجلات : **«المسرح» لمحمد عبدالمجيد حلمى و «الصباح» و «ابو الهول » • لمصطفى القشاش • و « المستقبل » لاسماعيل وهبى و « الناقد » لحسن عبد الوهاب • و « السينما » لكامل حفناوى و « الفن » لعبد الشافى والقشاش و « دنيا الفن » لخليل عبد القادر بالاضافة الى الصحف اليومية والاسبوعية** • كما عرفنا أقلام عدد من النقاد السينمائيين مثل : السيد حسن جمعة وزكريا الشربينى ومحمد كامل مصطفى وعبدالقادر عرابى وعثمان العنتبلى ، بالاضافة الى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا فى النقد أيضا مثل أحمد بدرخان وأحمد كامل مرسى وكامل التلمسانى • ورغم هذه الكثرة من الصحف والنقاد الا أن **النقد الصحفى لم يثمر كثيرا** فى **تطوير السينما المصرية ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة ، وأدى مع الزمن الى ضحالة النقد وخنق موضوعيته، بل الى انصراف النقاد عنه يأسا واعتكافا •**

أول محاولة فى النقد النظرى وما بعدها :

أما النقد النظرى فقد سجل لنفسه نقطة الانطلاق عام ١٩٣٦ بكتاب ألفه المخرج **أحمد بدرخان** تحت عنوان **«السينما»** ، وكان فى الاصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعا فى مجلة «الصباح» • وتدعونا هذه المحاولة المبكرة الى الوقوف عندها قليلا لنرى الى أى حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب •

لقد صدر بدرخان كتابه باهداء الى طلعت حرب « اعترافا بفضله على السينما فى مصر » ، وكان الاخير قد أوفده فى بعثة الى باريس لدراسة الاخراج • وقد أوضح فى تمهيده للكتاب أن الغرض منه هو « اعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها فى مصر والشرق العربى » ثم أشار الى ناحية هامة هى رفضه للتقليد وتشديده على أن يعبر الفيلم المصرى عن الروح المصرية الصميمة ، وأخيرا الى أنه وضع كتابه ليشرح فيه باختصار حرفية السينما ، وأنه خلاصة لمطالعته ودراسته •

والكتاب مقسم الى فصول ، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة ، ثم السيناريو فالتمثيل ، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها ، فالاخراج ، فالموسيقى ، فالنقد ، فالاستديو ، فبيع وايجار الافلام ، فالنشر والاعلان عنها ، وأخيرا فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح•

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة لتبسيط مفهوم السينما فنا وصناعة على السواء دون الغوص العميق وراء أسرار فن الفيلم وتفاصيل جمالياته • ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التى طواها الابتكار والتجديد ، لكننا اذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره وجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة • ومن تلك الآراء القاصرة حديثه عن ضرورة أن ـ يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، وأن الحب هو أساس كل سيناريو ، وكذلك قوله : « لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التى تدور فى أوساط بسيطة كاوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، لان السينما قبل كل شىء مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب ـ وهى السواد الاعظم من رواد السينما ـ لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش منه بل على العكس تطمح لرؤية الاوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات » **فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية ، أو لعبة من العاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن لم تعد مقبولة حتى فى قلب البلدان الرأسمالية** • بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها اليوم بعد أن تطور ، ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين التقدمى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردى ، رافضين ما دونهم من طبقات •

ومن الآراء التى استنفدت قيمتها اليوم وتخلفت منذ زمن قوله عن الاخراج السينمائى انه ليس له نظريات ثابتة كالمسرح ، وقوله عن الناقد أنه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم ابتداء من التقطيع الى «موضوع» الرواية وهو أقل العوامل اهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض المواضيع السخيفة انتجت أفلاما قوية لها قيمتها الفنية » • وكذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائدا اليوم مثل التوقيع بدلا من الايقاع والصورة بدلا من اللقطة •

ولعل هذا الكتاب كان ضروريا كل الضرورة فى حينه ، لنشر الثقافة السينمائية على الاقل ، لكننا لا نستطيع فى الواقع ان نساويه بما كتبه بودوفكين أو ايزنشتين أو بيللا بالاش أو لندجرن ، وانما أقصى ما نستطيع أن نقوله عنه أنه كان نقطة انطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك الا فى عام ١٩٤٨ ، فتجمدت فى بحر الاسفاف والارتجال الذى اكتسح الفيلم المصرى بشكل عام • **وقد كان من الاوفق فى تلك الفترة أن نبدأ بالترجمة المباشرة لامهات الكتب النظرية التى ظهرت فى أوربا منذ الحرب الاولى ولم نلتفت اليها الا**

بعد ثورة ٢٣ يوليو • غير أن هذا لم يحدث للأسف ، حتى المحاولة الوحيدة التى حاولها المخرج **كمال سليم** بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم ، فقد بدأ فى ترجمة كتاب « فن الفيلم » لبودوفكين لكنــه مات دون أن يتمه ، وبقى الكتاب حتى عام ١٩٥٧ حين عاد اليه المخرج صلاح التهامى فترجمه من جديد •

وفى عام ١٩٤٨ عاود محمد عبد القادر المازنى التأليف فى هذا النوع من النقد • فقد أصدر كتابا بعنوان « الصور المتحركة » وأهداه مرة أخرى الى أبيه • وفى هذا الاهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جدير بالاهتمام فى محنة النقد السينمائى لدينا ، وهى قوله عن أبيه : « الذى قدمت اليه كتابى السابق ••• فتصفحه فى دقيقة وقال انه كتاب جميل الشكل أنيق الطبع ثم رده الى شاكرا » وقد يكون هذا حكما على الكتاب بطريقة المازنى الساخرة المعروفة ، لكننا نؤثر أن نأخذه بمعنى آخر • **فمن الثابت أن جيل الرواد الذى تقدمه العقاد وطه حسين والمازنى لم يهتم بالسينما ، ولعله كان ينظر اليها باستخفاف • لكن لو انه نزل الى ميدانها ، واهتم بها كما اهتم بالادب والكلمة المكتوبة لكان لها شان آخر ، ولكنا كسبنا على أيديهم كسبا كبيرا ، ولو فى مجال النقد على الاقل •**

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه فى تقديمــه « محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية »

فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التى تبدأ بالتفكير فى الفيلم وتنتهى بعرضــه ، بالاضافة الى فصــل خاص فى نهايته ضمنه قاموســا للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الانجليزية هذه المرة • وفيه أيضا نادى المؤلف لاول مرة **بدراسة الجمهور واتجاهاته ، واتهم السينما المصرية بالارتجال والنقل والتقليد** ، لكنه تحيز لنظام الانتاج الامريكى تحيزا صــارخا ، وهو نظام يقوم على المنتج كحجــر الاســاس فى الصناعة ، فهو الذى يختار القصة والممثلين والمخرج وتكون له الولاية الحقيقية على الفيلم ، وهو النظام الذى أضر أيضا بالسينما الامريكية نفسها ، وتسبب فى محنة السينما لدينا ، على ما بين منتجيهم ومنتجينــا من اختلاف فى الدرجــة وفى النوع على السواء •

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت فى فصل خاص نص بنود قانون الانتاج السينمائى فى أمريكا ، ثم اتبعها فى فصل تال باثبات التعليمات الخاصة بالرقابة على الافلام التى وضعتها عام ١٩٤٧ ادارة الدعاية والارشاد الاجتماعى التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية فى ذلك الوقت ويلاحظ فى هذه التعليمات أن اكثرها منقول بنصه وروحه من قانون الانتاج الامريكى ، لكن المؤلف اوردها دون أن يتخذ منها موقفا سوى التسليم الضمنى ، على الرغم من اشتمالها على الكثير من المضحكات التى توافقت مع بعض ما نادى به بدرخــان فى كتابه من ناحية وساهمت من ناحية أخرى فى محنة الانتاج السينمائى لدينا • ومن هذه التعليمات :

● لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقــراء ومحتوياتها (قطع الاثاث والزير •• الخ) اذا كانت حالتها سيئة وتحط من قدر المصرى ما عدا الافلام الثقــافية (التعليمية) التى يقصد من وراء عرضها الى تبيان محاسن ومساوىء الموضوع•

● عدم التعريض بالالقاب او الرتب او النياشين •

● مراعاة المواضيع والحوادث التى تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة فى نظام حياتنا العامة كالوزراء أو كالباشوات ومن فى حكمهم ••

● يراعى فى تصوير الكباريهات الا تكون قذرة ••

● تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية او التى تحتوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية •

وهكذا لم يستطع النقد النظرى أن يؤدى دوره المنشود ، بقدر ما كان اقرب فى محاولاته الى نشر الثقافة السينمائية من وجهة النظر الخاصة او من وجهة نظر التحيز لنظام أو آخر من نظم الانتاج السينمائى فى أوربا وأمريكا • وهكذا أيضا لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخى الذى لم يكن يعرف الا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليــل أو منهج • فقد أصــدر حسن امام عمــر أول سجل لتــاريخ السينما المصرية عام ١٩٤٥ ، لكنه افتقر الى الكثير من الدقة والمعلومات ، فبدا أشبه بالتحقيق الصحفى • أما النقــد الوصفى فقد ظل غير معروف على الاطلاق الى ما بعد قيــام ثورة يوليو بسنوات • وقد حدث فى عام ١٩٥٠ أن أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الاول من كتاب بعنوان « فن الاخراج السينمائى » عالج فيه الحيل الســينمائية والافلام الملونة ، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة او الاقتباس عما درسه المخرج بباريس ، بل انه توقف بعد ذلك عن اتمام باقى أجزاء الكتاب •

محاكمة الفيلم المصرى :

لقد تغيرت أوضاع السينما المصرية بما فى ذلك النقد ، بعد ثورة ٢٣ يوليو ولا شــك أن الثورة تعتبر فاصلا بين عهدين فى تاريخ السينما وفى التــاريخ العــام للبــلاد على السواء •

غير أن التغيير فى السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة وانما مضى تدريجيا الى أن بلغ ما بلغــه أخيرا بعد ظهور القطاع العام •

وكان أبرز تغيير فى مجال النقد السينمائى هو تنشيط حركة الترجمة واتاحة الفرصة لكثير من الافلام الجديدة • فقد ظهرت ترجمات لكثير من كتب النقد النظرى المعروفة ، ولم يعــد بودوفكين وايزنشتين ولندجرن وارنهـــايم ومانفل وغيرهم مجهـــولين عنـــد الســـينمائيين الذين لم تسعفهم ظروفهم للاطلاع على مؤلفـــات هؤلاء فى أصولها • ولا بد أن نذكر فى هذا المجال جهود **أحمد كامل مرسى وصلاح التهامى وفريد المزاوى وأحمــد الحضرى** وغيرهم فى ترجمــة هــذه الاصول • كما بدأت اهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها فى الاتساع وكان لتكوين « جمعية الفيلم » عام ١٩٦١ والتفاف كثير من المثقفين الشبان حولها أثر اتساع هذه الاهتمامات

وقد كان من أثر هذه الاهتمامات أن ساد اجماع على تخلف السينما فنا وصناعة فى الماضى ، وضرورة النهوض بها • وفى عام ١٩٥٧ استطاع أثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحى زكى أن يجمعا عددا من الادلة لادانة الفيلم المصرى ومحاكمته ، فأخرجا كتيبها بعنوان « **محاكمة الفيلم المصرى - عرض ونقد السينما المصرية منذ نشأتها** » ورغم أن هذا الكتيب لم يكن « أول كتاب عن السينما المصرية » كما ظن مؤلفاه ، الا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد • ورغم انهما الفاه بحماسة شديدة ، ورغم انهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة ، الا أن أهمية هذا الكتيب ترجع الى كونه وثيقة اتهام دامغة •

وقد خص المؤلفان النقد السينمائى بفصل مستقل كشف فيه عن تخلفه واقتصاره على الاحكام المجملة والجمل المطلقة•

ولعل ازدياد الاهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج اهتماما مماثلا بالنقد الوصفى ، لكنه لا يزال يحبو على أيدى عدد من الشباب من أمثال : احمد الحضري ، أحمد راشد ، هاشم النحاس ، صبحى شفيق ، مصطفى درويش ، فتحى فرج ، سمير فريد ، ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم • **غير ان ارتقاء هذا النوع لا يكون الا على صفحات المجلات المتخصصة - نظرا لطول مساحاته - وهو أمر يدعونا الى المطالبة بمجلة للسينما • والذى نرجوه ايضا أن نجد اهتماما مماثلا بالنقد النظرى من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائى من مثقفينا • أما النقد الصحفى فلا يزال أيضا خاضعا لظروف كل صحيفة أو مجلة دون ايمان كامل به ، رغم انه كفيل بان يرد الامور الى نصابها لو عهد به الى القادرين والاكفاء •**

ان النقد السينمائى ليس عملا هينا أو من فضول القول، ولكنه عمل جاد يرتقي بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالى بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منشط للابداع وهاد له •

على شلش

صلاح ابو سيف ..
وثلاثون عاما فى السينما

مع ظهور فيلم « القاهرة ٣٠ » يكون صلاح أبو سيف قد أمضى من حياته ما يزيد على



ثلاثين عاما فى تحقيق تصور واقعى للفيلم المصرى ، ولقد نجح الرجل الى حد كبير فى زيادة هذا الاتجاه وتأصيل الفكر السينمائى فى مصر ، فصار من أبرز مخرجينا الذين يدعمون هذا الأسلوب فى التعبير السينمائى ، والواقعية فى أعماله لا تتوقف عند حدود السطح بل تتحول الى تصور اجتماعى يتعمن حياة جماهير البسطاء الكادحين فى الأزقة والحوارى والقرى •

ان صلاح أبو سيف بانتاجه الفنى الذى قارب خمسة وعشرين فيلما قد حقق الكثير للسينما المصرية حتى لقد صار أسلوبه فى الاخراج سمة بارزة ومعلما أساسيا من معالمها تضعه فى مكان الصدارة من تاريخ السينما المصرية •

وفى طليعة أفلامه التى تبرز أسلوبه الواقعى فيلم « لك يوم ياظالم » الذي أخرجه وأنتجه بنفسه واستهل به اتجاهه الواقعى فى الاخراج ، ثم أفلامه « الأسطى حسن ١٩٥٢ »وريا وسكينة ١٩٥٣ » و « الوحش ١٩٥٤ » و « شباب امرأة ١٩٥٥ » و « الفتوة ١٩٥٦ » ثم « بداية ونهاية ١٩٦١ » وأخيرا « القاهرة ٣٠ ١٩٦٦ » قمة ابداعه الفنى •• فأسلوبه فى هذه الأفلام يقترب كثيرا من الواقعية الاشتراكية فى تصوره للبسطاء وتصويره لمشكلاتهم وابرازه لبيئاتهم •

على أن صلاح أبو سيف فى « القاهرة٣٠» قد أبرز خصائص أسلوبه فى صورة ناضجة سواء فى الرؤية الفنية أو الاجتماعية وهويعد عملا ممتازا يقف على قمة الانتاج السينمائى فى العامين الأخيرين •

تحية الى صلاح أبو سيف أستاذا من أساتذة الاخراج فى السينما العربية •• تحية له فى عيده الفني الثلاثين •

قضية الرواية الجديدة

تحقيق نقدي أعده : فتحى العشري

(روعي الترتيب الأبجدي لأسماء السادة الكتاب)

الان بوسكيه	أنيس منصور
الان روب - جرييه	جلال العشري
بروس موريسيت	رشاد رشدي
بيير دوبوا دوفر	سعد الدين وهبه
بيير - هنري سيمون	عبد الفتاح الديدي
جايتون بيكون	عبد القادر القط
فيليب سينار	لويس عوض
كلود مورياك	نجيب محفوظ
ناتالي ساروت	وحيد النقاش
طالب فرنسي	يوسف ادريس
طالبة سويسرية	

• ما هى « **الرواية الجديدة** » التى ولدت فى فرنسا ؟ وهل ماتت حقا أم هى تموت ؟ وأى دعوة أخلاقية تدعو اليها ؟ وأى مغزى وأى حكمة بعيدا عن صيحة « **التكنيك** » الخالص ، تلك الصيحة الغريبة على الرواية التقليدية وان كانت قد اهتمت فيما مضى بالانسان الفرد على يد كامو والتحليل النفسى على يد بروست واللاهوت على يد برنانو والمواقف على يد سارتر !

هذه الأسئلة وكثير غيرها تتردد هذه الأيام حيث تدور مناقشات حادة ومفتوحة حول « **الرواية الجديدة** » ، نشأتها وحياتها ومصيرها وأهدافها ، انتهزها وحصل على آراء بعض نقاد وكتاب وقراء « الرواية الجديدة » فى فرنسا ، **ر.م. البيراس** ، بعد أن طرح عليهم هذا السؤال الهام والهام جدا : كيف يعلن عن موت « الرواية الجديدة » فى الوقت الذى يفوز فيه روبير بانجيه ، أحد كبار كتابها ، بجائزة فيمينا الكبرى ؟

والبيراس هو الناقد الادبى لمجلة « نوفيل ليتيرير » . ولد عام ١٩٢١ فى نورماندیا وحصل على الدكتوراه فى الأدب ، ثم عمل سكرتيرا عاما للمعهد الفرنسى ببيونس أيرس وبعدها بفلورنسا . له بحثان فى الأدب المقارن هما « حادثة القرن العشرين العقلية » و « تاريخ الرواية الحديثة » ، وله دراسات عن عديد من الادباء : سارتر وأوناموبو وكافكا ... وهو يشغل الآن كرسى الأدب الفرنسى فى جامعة فريبورج .

وقد نشر البيراس تحقيقه عن « الرواية الجديدة » بمجلة « نوفيل ليتيرير » ، ننقله هنا على صفحات مجلة « الفكر المعاصر » التى رأت ، تغطية لجوانب الموضوع وتكملة لعناصره ، أن نقوم باستطلاع آراء كتابنا ونقادنا فى هذه القضية الهامة المعاصرة . وقد اعتذر البعض وتكلم البعض الآخر . وهذه هى آراء الجانبين الأجنبى والعربى ، لنا عليها تعليق فى نهاية الريبورتاج .

الان بوسكيه



ولد عام ١٩١٩ . عمل سكرتيرا لتحرير مجلة « صوت فرنسا » التى تصدر فى نيويورك ثم مديرا أدبيا لدار « كلمن ليفى » للنشر . وهو الآن الناقد الأدبى لجريدة « كومبا » أو الكفاح .

وهو شاعر لاينتمى الى أية مدرسة ، **أصدر عام ٤٥ ديوان « كوريا » وعام ٥١ « موت طويل » (جائزة ابولينير) و ٥٧ « العهد الأول » (جائزة سانت بوف) و ٥٩ « العهد الثانى » . كما كتب روايات : « الظلام الكامل » (٥٢) و « لا انسان ولا اله » (٥٣) و « الكافر » (٦٠) .**

« **التعبير يجىء بعد التفكير** » من فوق هذه القاعدة انطلقت الرواية الجديدة لتوصل الى العالم شحنات الشباب الذى لم يعد يثق فى شىء ولم يعد يؤمن بشىء ولم يعد يرى شيئا . ففرنسا المتخلفة عن التسلح الذرى أصبحت عاجزة عن تحديد مستقبل العالم ومستقبل الجنس البشرى بعد أن كان مصيرهما فى يدها ذات يوم ، وحكام فرنسا هم الآخرون لم يعد الموقف فى يدهم فقد انتقل الى أيد أخرى .

أحس الشباب بكل هذا .. وفى عام ١٩٥١ ومع مطلع النصف الثانى من القرن العشرين بدأ هذا الاحساس يترجم الى رؤى فنية صبها أصحابها من الجيل المتقدم فى أعمال طليعية أطلق عليها على سبيل الصدفة اسم « **الرواية الجديدة** » ، فهذه التسمية اذن لم تكن فى أذهان بوتور وبانجيه وروب - جرييه وساروت وغيرهم عندما كتبوا أعمالهم فى هذا الاتجاه .

وكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون أن يهتموا باستنتاج أو استدلال ، فعلى القارىء أن يستنتج وأن يستدل .. ذلك لأن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القراء كما قطعوها بينهم وبين العالم ، فلا علاقة ولا رابطة قبل أن يبدءوا فى الكتابة ولا أسباب ولا نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة ، والحقيقة أنهم لا يبدءوا ولا ينتهوا ، فهم يصبون مشاعرهم التى ان جاءت معقدة أو غير منطقية أو لامعقولة، فلانها تعبير صادق وحى عن الواقع الخارجى ، ذلك الواقع الذى ترك بصماته على الواقع الداخلى ، فظهرت تلك المشاعر معبرة تعبيرا صارخا عن هذه « **الحالة** » المعاصرة .

والمطلوب من القارىء بعد ذلك أن يفكر وينفعل ويصل الى الحالة التى وصل اليها الكاتب من قبل . عندئذ يستطيع أن يحس وأن يشعر لا أن يفهم ويدرك . فالفهم عملية ممكنة سواء كانت سهلة أو صعبة ، كما فى حالة الرواية النفسية ، أما الرواية الجديدة فهى مرآة العصر !

آلان بوسكيه



الان روب - جرييه

كبير كتاب « الرواية الجديدة » . من انتاجه الروائى : « الأســاتيك » (٥٣) ، « العراف » (جائزة النقاد ٥٥) « الغيرة » (٥٧) ، « التيه » (٥٩) ، « بيت المواعيـد الغـرامية » (٦٦) ، « وأخيرا ينال الاحترام » (٦٦) ، ومن قصصه القصيرة مجموعة « فجائيات » (٦١) ، ومن مقالاته النقدية كتاب «من أجل رواية جديدة » (٦٤) .

اتجه الى كتابة الســيناريو ، ومن أشهر أعمـاله : سيناريو « السـنة الأخـيرة فى ماريونبـود (٦١) ، وسيناريو «الخالدة» (٦٢) ، وسيناريو « قطار أوروبا السريع » (٦٦) .

ولد عام ١٩٢٢ وكان يعمل مهندسا زراعيا فى احدى المؤسسات قبل أن يصبح مديرا أدبيا لمطبوعات «مينوى» التى تبنت كتاب الرواية الجديدة .

لا شك أن القراء قد ضلوا الطريق عندما انتظروا من الرواية الجديدة أن تمنحهم ما وجدوه من قبل فى الرواية التقليدية أى ما اعتادوا عليه .

فالموضوع « المحبوك » الذى له بداية ووسط ونهاية ثم عقدة تتكون وتنفرج ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا ، وأخيرا وصف الطبيعة والاشياء وتحليل النفسيات .. كل هذهالعناصر التى تقوم عليها « الرواية » المتفق عليها لا يجدها القارىء أو الناقد فى « الرواية الجديدة » ، ولذلك فهما اما أن يرفضاها تماما بل ويهاجمانها ، واما أن يحاولا تقبلها على أســاس يصلح لها ، ذلك هو الاساس الذى تتفرد به، وعندئذ يستطيعان أن يستريحا لها، بل وأن يتحمسا فى الوقوف الى جانبها فى قضيتها التى اختلقها البعض والتى هى ، ولا شــك ، فى صالحها أولا وأخيرا .

ان كل جـديد لا يفهم فى البداية وربما يضطهد، ولكنه يفرض نفسه بعد ذلك ويستقر .

أما مفتــاح الرواية الجــديدة فهو الشخصية نفسها ، تلكالشخصية التى ليس لها ماض ولا قدر ولا أعماق ولكنهـا شىء فى سـبيل الاكتشـاف لا يتكون الا فى رأس القارىء الذى يحياه ، بوصفهالشخصية الوحيدة الحية فى الكتاب !

آلان روب ـ جرييه



بروس موريسيت

أستاذ بجامعة شيكاغو ، واحد دارسى الرواية الجديدة الممتازين . أشرف على العديد من الرسائل الجامعية التىتتناول الروايةالجديدة، وكتابالرواية الجديدة.

وله كتاب قيم عن « روايات روب ـ جرييه » .

ثبت أن الحركات الحديثة التى تصدم التقليديين ترفض أن تموت : الرمزية، الدادية، السوريالية، الرواية الجديدة .. والرواية الجديدة منذ بدايتها وهى عسيرة الفهم ، جاءت مصبوبة فىقالب خاص بها ولم تجىء لتوضع فى أحـد القوالب الجاهزة ، وهذا ما جعلالنقاد والقراء يحتارون فى فهمها وما دعاهم الى انكارها بعد ذلك .

فروب ـ جرييه مثلا ، على الرغم من «**التصوير الموضوعى**» الذى ملأ أعماله، بدا للنقاد وكأنه « **غير انســانى** » ، وعلى الرغم من أنه يميل الى كتابالرواية فى القرن التاسع عشر بتعبيره عنالواقع الانسانى ، الا انه قد نظر اليه على أنه « **خارج العصور** » .

والحقيقـة أن « **العراف** » لروب ـ جرييه ، رواية أخلاقية ، اذا كان لابد من الاخلاق كاساس للعمل الفنى ، فماتياس مخطىء يحـاول أن يـكفر عن خطئه ، وموت ادوار مانوريه فى « **بيت المواعيد الغرامية** » يتضمن مغزى وفكرة قد لانجد لهما مثيلا حتى عند فرنسوا مورياك ، هذا اذا كان لا بد من مغزى وفكرة للعمل الفنى .

كذلك نجد فى روايات الكتاب الجدد معانى لا تقل عن تلك التى التقينا بها فى الروايات التقليدية وربما تزيد.. ففى رواية « التغيير » لبوتور ، يهجر العاشق عشيقته ويعود الىزوجته ، وفى « الغيرة » لروب ـ جرييه ، يتمسك الزوج بالمحافظة على زوجته .. وهكذا.

والرواية الجديدة تذهب الى اكثر من هذا ، فلا نجد فيها مثلا انحلال المركيز دو ســاد ولا عدمية دوستويفسـكى ولا شذوذ أندريه جيد .. صحيح أن الرواية الجديدة ليس لها هدف أخلاقى ولكنهـا فى نفس الوقت لا تدعو الى انكار الاخـلاق ولا الى التنكر للقيم الاخلاقية .

وعلى هذا فان الرواية الجديدة فى صحة جيـدة وستعيش طويلا وطويلا جـدا .

بروس موريسيت

بيير دوبوا دوفر



ناقد أدبى معروف ، له دراسة مستفيضة عن الرواية الجديدة(٦٢) . فى كتاب عنوانه « الى أين تتجه الرواية ؟ » . من مؤلفاته : « تغير الادب » (جائزة النقد الكبرى لعام ٥٠) « تاريخ حى عن أدب اليوم » (٦٤) ، « مختارات من أدب اليوم » (٦٥) ، « أحياء وأموات » (٥٤) وله دراسات عن كل من باراس (٥٢) ومالرو (٥٢) وكافكا (٦٠) . وروايتان هما «النهايات الاخيرة » (٥٢) و «الحب والملل» (٥٩).

ولد عام ١٩٣٦ ويشغل الآن منصب مدير برامج اذاعة ر.ت.ف بفرنسا .

عندما نشر ميشيل بوتور محاولاته الأولى وعندما أصدر ألان روب ـ جرييه رواية « **العراف** » أعلن النقاد عن ميلاد موهبتين جديدتين فى الادب واتجاه جديد فى فن الادب .

ولم أتخلف عن التحمس لهذه التجارب التى تبحث عن طرق جديدة لكشف دخائل اللغة ودخائل النفس. ولكن سرعان ماتجهت هذه البدايات التى سميت فيما بعد بالرواية الجديدة وجهة الشعر الجديد أو الفن السوريالى.

فان كانت السوريالية مقبولة فى الشعر لرحابته وطواعيته فهى فى الرواية لا تفضى الا الى التعقيد والتشويه .

لذلك اختلفنا ، اختلفنا بعد أن ضلت الرواية الجديدة طريقها وأصبحت لا تهتم بالاخلاق ، ولا حتى بالميتافيزيقا ، وتركت الانسان وحياته الواقعية بل والحالمة ، تركته نهائيا والى الابد .

ان المسالة قبل كل شىء وبعد كل شىء مسألة « روح » والرواية الجديدة شىء بلا روح .

ليس غريبا اذن أن يصبح برنانو هو أكبر روائى فى فرنسا منذ بروست. فبرنانو كاتب يهتم بالمشكلات النفسية ويعدها الاساس فى كل أدب بغض النظر عن أسلوب التناول الشكلى .

فان خلت الرواية الجديدة من الحياة بخلوها من الروح والنفس معا فانها لا تستحق أى اهتمام بعد ذلك .

بيير دو بوادوفر

بيير ـ هنرى سيمون



الناقد الأدبي لجريدة « الموند » المسائية ، وصاحب كتابى « الانسان فى قضية » و « قضية البطل » . له دراسة قيمة عن رواية « الوضع الانسانى » لمارلو . وهو روائى انسانى ومسيحى ، كتب « الترقب » (٤٦) و « العنب الأخضر » (٥٠) و « البشر لايريدون أن يموتوا » (٥٤) و « صورة جندى » (٥٨) ، ومجموعة مقالات بعنوان : « شواهد الانسان » (٥١) و « الروح والتاريخ » (٥٤) .

وقد ولد بيير ـ هنرى سيمون عام ١٩٠٣ .

ان معارضة الجماهير وكثير من النقاد للرواية الجديدة هى معارضة تحمل فى طياتها معانى لايمكن اغفالها ، لأنها تقوى وتشتد فى الوقت الذى تنشط فيه دور النشر التى تتبنى قضية «الرواية الجديدة» وتتحمس لكتابها ، وفى الوقت الذى تعد فيه فى أمريكا رسائل جامعية عن هؤلاء الكتاب ، وفى الوقت الذى بدأ « كتاب الجيب » ينشر فيه هذه الاعمال ، وفى الوقت الذى يعطف فيه حكام الجوائز الرسمية الموثوق بها عليهما معا ، على الرواية الجديدة، وعلى كتاب الرواية الجديدة .

فكيف بدأت هذه المعارضة وكيف اشتدت ؟

نتيجة للدعاية « المتفننة » والظروف الملائمة ، أقبل القراء والنقاد على الجديد الذى ظهر فى عالم الأدب ، كتابات أطلق عليها أصحابها اسم « **الرواية الجديدة** ». ولكن القراء والنقاد مالبثوا أن وقفوا حائرين أمام هذه الكتابات، وعمق من حيرتهم أن مؤلفيها لزموا الصمت ، فمن اعتاد وصف بلزاك الدقيق وتحليل ستندال العميق ومن عانى من قراءة بروست السيكولوجى وبرنانو التيولوجى ومالرو الايديولوجى وسارتر الفينو مينولوجى ، لا يمكن أن يرضى بكتاب الرواية الجديدة ، وقد خرج من قراءاته الاولى بنظرة انسانية شاملة ، بينما تعمد هؤلاء الكتاب الجدد أن يقدموا له زادا فكريا عسير الهضم اعتقادا منهم ان العمق هو التجديد ، ومن هنا جدت الدماء فى عروق « الرواية الجديدة» وهزل شحمها وبردت عواطفها، ومن هنا أيضا انعدمت الدراما فى تكوينها، وفقد الصراع الداخلى حيويته، وضاع التمزق النفسى الذى يخلق جو التوتر .. فلم تعد هناك شاعرية على الاطلاق، لا فى الاسلوب ولا فى الافكار .

بيير ـ هنرى سيمون

جايتون بيكون



ولد عام ١٩١٥ وحصل على الأجر يجاسيون فى الفلسفة عام ١٩٤٨ . كان أستاذا بالمعهد الفرنسى ببوردو ثم بجان ثم مديرا عاما للآداب والفنون بوزارة الثقافة الفرنسية .

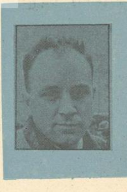
له كتب عن كل من مالرو (٤٨) برنانو (٤٨) بروست (٦٣) ومن مؤلفاته : « الأدب الفرنسى الجديد » (٥٠) « الكاتب وظله » (٥٥) « بانوراما الأدب الفرنسى » .

ان الرواية الجديدة تقف فى مواجهة الرواية الوجودية التى سبق لها أن وقفت فى مواجهة الرواية التقليدية . والرواية الجديدة تنقسم الى مدرستين ، الأولى وتسمى مدرسة « **النظرة** » تجعل من الشيء لا من الانسان موضوعا لها ، فتحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة . ورواد هذه المدرسة ، روب ـ جرييه ، كلودسيمون ، ميشيل بوتور ، روبير بانجيه .. يتخذون من فلوبير قاسما مشتركا ويفيدون منه فى اقامة مدرستهم « **الطبيعية الجديدة** » . أما المدرسة الثانية وتسمى « **الباطنية** » . فتتخذ من المونولوج الداخلى محورا تدير عليه أعمالها وطابعا تتسم به دون غيرها ، ولكنها تختلف عن النزعات الأخرى التى تعتمد على المونولوج الداخلى بأنها تتمادى فى الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللا شعور ، دون أن تقف عند حد .. ويمثل هذا الاتجاه صمويل بيكيت وناتالى ساروت .. ونجد أن ساروت أكثر من بيكيت احساسا بالانسان وأميل منه الى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعدا عن التحليل وأشد قربا من الحياة .. ومن هنا اتخذت ساروت من بروست مثلا أعلى لها .

والرواية الجديدة بعد ذلك هى فى الواقع وليدة الرواية الوجودية عند سارتر ، وهى مرحلة طبيعية فى خط التطور المطرد الذى يسير فيه الأدب بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، والرواية بوجه أكثر خصوصية .

جايتون بيكون

فيليب سينار



ناقد أدبى بجريدة « كومبا » أو الكفاح . تناول بالتحليل فى جريدته معظم اعمال كتاب الرواية الجديدة بموضوعية تامة دون تحامل أو انحياز.

ليس هناك ما يسمى « بالرواية الجديدة » فهذا الاسم من اختراع النقاد جاء ليعبر عن اتجاه جديد فى الأسلوب بعد أن عجزوا جميعا عن فهمه ، عن فهم هذا الاتجاه .

أما أن هذه الأعمال تنفى وجود الانسان ، كانسان ، بمعنى أنها تنفى انسانيته ، كما أنها لا تقيم وزنا للقيم الأخلاقية ولا تهتم بفكره أو بأفكاره ، فهذا حقيقى ولكنه أمر غير قاصر عليها وحدها ، فهى نزعة غالبة على الأدب المعاصر كله ، وهى سمة من سمات العصر المتفشية والتى جاءت تعبيرا عن رحلة طاغية من الشك والخوف معا .

و«الرواية الجديدة» من بين الاتجاهات الأخرى ، هى التى تسارع فتؤكد عدم وجود الله فى نفس الوقت الذى تكشف فيه عن الحاجة الملحة اليه ، لأن الانسان ما هو الا نوع من الأشياء لا أكثر ولا أقل .

فاذا كان الانسان لم يعد ، منذ ديكارت ، آلة من الآلات فان روب ـ جرييه يحاول أن يحيل هذا الحلم الى حقيقة كما يحاول أن يجعل الأرض مثل السماء ، عذراء وخصبة ، ولكنه يعود فيجد أن هذا لا يتحقق الا بابعاد الانسان منها ، وهذا يعنى الغاء العالم بأسره ، فوجود العالم مرهون بوجود الانسان ، وعلى الانسان أن يتكيف مع العالم بدلا من الهروب منه أو محاولة تغييره .

أما كلود سيمون فيبدأ روايته « **اليوم السادس** » بميلاد العالم بعد أن عوت الرياح واهتزت الأعشاب وولد الانسان . وبيكيت يجعل احدى شخصياته تنطلق بصوت أجش وتقول: « **ثمة نور فى السماء** » ، هذا النور هو الأمل فى أن يرى الانسان ، الله .

وهكذا فان الرواية الجديدة اضافة الى الأدب وليست اعاقة له .

فيليب سينار

كلود مورياك



أحد كتاب الرواية الجديدة ، فهو مؤلف روايات « كل النساء مخطئات » (٥٧) ، « الغذاء فى المدينة » (٥٩) ، « المركيزة تخرج فى الساعة الخامسة » (٦١) ، « توسيع الدائرة » .. وكلها صدرت فى مجلد واحد تحت عنوان « مونولوج داخلى » . وله مجموعة مقالات هى « رجال وأفكار اليوم » .

ولد عام ١٩١٤ وأصدر أول دراسة عن الرواية الجديدة بعنوان « الأدب المعاصر » عام ٥٨ .

« الرواية الجديدة » شأنها شأن مسرح يونسكو ، شكل تعبيرى يتفق وطبيعة العصر ، بل هو نتاج هـذا العصر ، فالرواية الجديدة هى صوت الانسان الداخلى وهى روحه فى نفس الوقت .

أما أنها خلت من القوالب الأخلاقية وحتى السيكولوجية التقليدية فهى لم تتعمد هذا الموقف الذى جاء تعبيرا صارخا عن حياة انسان النصف الثانى من القرن العشرين والحياة الانسانية بكل أبعادها فى هذه الفترة من هـذا القرن .

ان تجربتى- قارئا وكاتبا- للرواية الجديدة، كشفت لى عن التناقض الغريب فى الأدب ، كما كشفت لى عن التناقض الأشد غرابة فى الحياة ، هذا التناقض القائم بين ما نريد أن نقول (ونكتب) وبين ما لم ننجح فى قوله (وكتابته) وان كان القول دائما ما يظهر بين الكلمات وبين السـطور حيث يتيح الصمت الفرصة للاستماع .

واعتقد ، على عكس ما يرى البعض ، أن القيمة الأخلاقية كامنة أيضـا فى الرواية الجديدة وان كانت مختفية وغير ظاهرة ، لان الانسان لايمكن ولايستطيع أن ينفصل عن واقعه ، وبالتالى عن القيم الأخلاقيـة التى تحكمه وتحكم مجتمعه وتحكم عصره .

وعلى هذا فان قراء «الرواية الجديدة» والنقاد الذين يتعرضون لهـا سـواء بالهجوم أو بالتحليل والدراسة يلزمهم الوقت الكافى الذى يتعلمون فيه كيف يمكنهم أن يستمعوا الى لغة الصمت هـذه التى مازلنا نجهل حروفها نحن الكتاب !

كلود مورياك

ناتالى ساروت



كبيرة كتاب الرواية الجديدة . ولدت عام ١٩٠٢ فى روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها الى فرنسا . متزوجة ولها ثلاث بنات . عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٩ .

من انتاجها : « الدوائر » (٣٨) ، « صورة مجهول » مع مقدمة لسارتر (٤٧) ، « مارتيرو » (٥٣) ، « الكوكب السيار » (٥٩) ، « الفاكهة الذهبية » (٦٢) . ومجموعة مقالات هى « عصر الشك » (٥٦) .

قبل أن نحـاول أن نعرف الى أى مـدى يتقبل شعب متمسـك بالقيم الأخلاقية ، نتـاج الرواية الجـديدة ، نطرح بدورنا هذه الأسئلة الهامة والهامة جدا :

الرواية ، هل هى فن ؟ فاذا كانت فنا ، أليس هدفها الأول هو احـداث نوع من السعادة يستشعرها القـارىء عند القراءة ؟ هذه السعادة ، أليست فى تلقى كل ماهو جديد وحى ؟ فاذا تطلب هـذا الجديد الحى عناصر كانت مختفية أو مجهولة أو مبتعدة بالضرورة عن المواقف الأخلاقية، هل يفضل عندئذ عدم تقديمها ؟ وهل يفضل عدم تقديمها كذلك عندما تكون بعيدة عن أى مغزى وأى حكمة ؟

أنا شخصـيا أرى أن الفن مهمتـه التجديد والتجدد بصفة مستمرة وبصرف النظر عن الاهتمام بمغزى أو بحكمة أو باى شىء آخر .. هذا على الرغم من عدم خلو « **الرواية الجديدة** » من مثل هـذه الأهـداف المحـددة والغـايات الجزئية .

والقائل بأن الرواية الجديدة « **تسير فى تطور يشبه تطور الفنون التشكيلية، وهو الاتجاه نحو العدم ..** » انما هو عاجز عن فهم الجهـد الفكرى الكامن وراءها وهو مغلق فى قوالب قديمـة صدئة !

ان ما يميز « **الرواية الجديدة** » ليس طموح التقليديين وقدرتهم على الخيال ولكنه الرفض الذى يواجه الواقع فى عصرنا الحاضر ، عصر الشك . وهـكذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات كما عند جويس وبروست وكافكا وانما أصبحت تساؤلا عن حقيقة هذه الكائنات .

ناتالى ساروت

طالب فرنسي

طالب بالسنة الأولى بمدرسة المعلمين العليا بباريس ٠

انكم شديدو القلق على مصيرنا ، نحن الشباب ، وعلى ما يمكن أن تفعله الاتجاهات الأدبية الجديدة فى عقولنا ٠ ولكن ، أنا مثلا ، اكتشفت فاليرى وجيرودو فى سن السادسة عشرة شأنى شأن كل الشبان ٠ وفى العام التالى قرأت لمارلو وبرنانو وسارتر ، هذا فى الوقت الذى كنت أدرس فيه راسين وروسو وبنجمان كونستون ولوترييامون وموسيه ، فهل يخشى على وعلى من هم فى مثل سنى من قراءة روب ـ جرييه أو كلود سيمون أو ناتالى ساروت أو روبير بانجيه ٠٠ بعد ذلك ؟!

ان الثقافة مضاد حيوى ضد سموم الثقافة ٠ والنقاد والقراء صيادلة فى معمل واحد يتحول داخله السم الى علاج، والسم الجديد أو الرواية الجديدة قد ألغت الشرح والتبسيط ، وهذا لايعنى عدم وجود موضوعات أو مجموعة من الناس، كل ماهنالك أن الشخصيات قد وضعت فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يحكم عليها ولا يقول لماذا تتصرف هكذا ، والكاتب بهذا يترك للقارىء شيئا يفعله ، يترك له فرصة الادراك ٠

ولا يجب أن نحكم على شخصيات فلوبير مثلا ، مثلما نحكم على شخصيات الرواية الجديدة ، ذلك أن الحكمين لابد وأن يجيئا مختلفان ٠

وكتاب الرواية الجديدة عندما يمتنعون عن اصدار أحكامهم انما يمنحوننا الحرية دون خداع ويفتحون لنا أبواب النقد الذاتى نوجه أنفسنا ونحكم سلوكنا ونزن بموازيننا المعايير الأخلاقية ، فنخرج بمغزى أو بحكمة أو بفكرة كما يروق لنا ويحلو ٠

وليطمئن الكبار ، فنحن لم نعد صغارا كما أن تربيتنا ، كما أعتقد ، قويمة وسليمة !

جون بورديه

طالبة سويسرية

أهم ما يميز « **الرواية الجديدة** » أنها « **مباشرة** » ٠٠ فهى تضع الانسان فى « **موقف** » ولا تحرك فيه بعد ذلك غرائزه النفسية أو دائرته الاجتماعية أو علاقاته الوراثية ، وبهذا يصبح « **ابن لحظته** » ٠

والقارىء يفاجأ فى الرواية الجديدة ، بشكلها « **غير العادى** » وتعقيداتها « **الفكرية** » وغرابتها « **غير المألوفة** » وفلسفتها « **العميقة** » ٠ فاذا استطاع أن يقف على هذه الأسرار تكشف له كل شىء وأدرك كل شىء لأن الرواية الجديدة تتطلب الادراك وترفض الفهم ٠

والموقف الذى يوجد فيه الانسان لا يلقى من الكاتب تفسيرا أو تحليلا ، فعلى القارىء ، بعد أن يقرأ رواية جديدة ، أن يستنتج أبعاد الموقف والشخصية ، فاذا نجح كان قارئا جيدا، كتبت الرواية الجديدة من أجله ٠

وأبرز الروايات التى توضح هذه الرؤية هى ، على سبيل المثال ، «**العراف**» و «**الغيرة**» لروب ـ جرييه ، و «**التغيير**» **لبوتور** ، و «**شخص ما**» لبانجيه ٠٠ هذه الروايات وكل روايات الاتجاه الجديد ، لا تهتم بمغزى أو حكمة أو فكرة أو دراسة نفسية لأنها تهتم بانسان اللحظة بلا ماض ولا مستقبل ٠

وربما كان مصدر حيرة قراء الرواية الجديدة هو الشكل الأدبى المستحدث وعدم وجود تحليل سيكولوجى يسير فى خط الرواية السيكولوجية أو الرواية الأخلاقية أو الرواية التقليدية ٠

ولكن مع مرور الزمن سيعتاد القراء هذا الجديد الذى سيصبح يوما تقليديا بدوره ٠

دولارزيس جاى

أنيس منصور



سبقت ناتالى ساروت كل كتاب « **الرواية الجديدة** » الشبان ـ روب ـ جرييه وبوتور وبانجيه وكلود سيمون ـ بأنها حاولت كتابة سلسلة من المشاهد وصفتها هى شخصيا بأنها « **محاولة لكتابة رواية** » واستبعدت من هذه المشاهد كل معالم التشخيص المألوفة فى روايات القرن ١٩ وخصوصا عند بلزاك وفلوبير ودوستويفسكى . وكان سارتر أسبق النقاد الى وصف هذه المحاولة بأنها « **لا روائية** » .. ففى المقدمة التى كتبها لاحدى روايات ساروت قال عنها أنها « **رائدة الرواية اللا روائية** » . ولكن من المؤكد أن روب ـ جرييه هو أعمق كتاب هذا الاتجاه ، وقد شرح فى مجموعة مقالات رأيه الشخصى فى « **الرواية الجديدة** » كما أن له تجارب سينمائية تؤكد هذا الرأى . ان روب ـ جرييه فى رواية مثل « **العراف** » أو « **الغيرة** » أو فى سيناريو مثل «**العام الماضى فى مارينباد**» يقف فى مواجهة بلزاك من جميع النواحى . فبلزاك يعرف كل شىء من « الجزمة » الى « شارب » البطل ، ولابد أن يكون بطلا .. والجزمة لها دلالة جمالية ولكن دلالتها طبقية .. وبلزاك يصف شخصياته وصفا دقيقا ويحرص على أن يكون لها أسماء لأن الأسماء ضرورية فى المجتمع البورجوازى .. هذه الشخصيات مرسومة بنفس العناية التى رسم بها تولستوى الحيوانات التى جاءت فى « **الحرب والسلام** » . ويعرف بلزاك كل شىء عن أبطاله كأنه أحد الآلهة .. وهذا طبيعى بالنسبة للأدب والفن فى القرن ١٩ أى فى ظل نيوتن الذى ملأ الرياضيات والطبيعة بقوانين صارمة لدرجة أن الله وصف بأنه « **المهندس الكبير الذى يعرف كل شىء بالتحديد ومقدما** » .

ومن المألوف فى تاريخ الفكر الانسانى أن نجد فى عصر من العصور علما سائدا كالطبيعة أو الكيمياء أو الرياضيات فتمشى العلوم الانسانية الأخرى فى ركابه وتتشكل به .. لقد كان الوضوح والدقة من أهم معالم عصر نيوتن التى انعكست على أقلام كبار الكتاب والفلاسفة فى القرن ١٩ .. عند بلزاك مثلا !

وعلى اثر ظهور نظرية النسبية ونظريات الاحتمالات الكبرى فى الهندسة كان من المألوف أن يسير الأدب والفلسفة فى ركاب هذه النظريات الجديدة . فمثلا فى الفلسفة رأينا انتشار مايسمى بفلسفة « **كأن** » **Asif** عند الفيلسوف الألمانى فينجر ، وهذا الفيلسوف لم يتح له شخصيا بلوغ القرن ٢٠ ولكن الأثر الذى أحدثه كان عميقا فى نفوس الفنانين والأدباء .

وجاءت الثورة الماركسية فحطمت كل القوالب الثابتة كان يقال« **ان الفقير، فقير** بالضرورة وان الثراء حق مقدس للأغنياء وان الوراثة قانون ثابت » .. حطمت الماركسية كل هذه الحقائق الكاذبة وأذابت الفوارق بين الطبقات وغيرت مفهوم البطل فى التاريخ وأعطت أهمية خاصة للرجل العادى وجعلت للأدب مهمة أخرى غير الترفيه هى التنوير بقصد التغيير .

وساعد أيضا على تهيئة الجو الفكرى لظهور « **الرواية الجديدة** » ماحدث من تطورات فى علم النفس خصوصا عند فرويد عندما أصبح للاشعور والخوف والأوهام أثرا كأثر الوعى والمنطق ووضوح الرؤيا .. هذا الأثر ساعد على السخط على كل ما هو تقليدى فى المسرح ـ وحدات أرسطو ـ كما فى الرواية ـ واقعية بلزاك : فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بالمعنى الاغريقى وانما من الممكن أن يكون الخوف بطلا أو الانتظار أو الملل أو أحد الجسور أو أهل القرية أو المجتمع فلم يعد هناك بطولات فردية .. وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من البشر فحياتنا ليست كلها مليئة بالناس وانما مليئة بالأشياء .. أشياء تتعلق بالأشخاص : الورق والقلم والشارع .. وعالم الرواية الجديدة ملىء بالأشياء ، انه تشييء للعالم ، وكان الكاتب قد تحول الى احدى فتيات الجورجون ، فكل مايراه يتحول الى حجر له دلالة انسانية ولكنه ليس انسانى . وأعتقد أن **د.هـ. ويلز** لم يكن ساخرا عندما قال أنه يستطيع اصلاح المجتمع عن طريق الأحذية ، نجلودها من الأغنام الاسترالية ، ومضاعفة قطعان هذه الأغنام يساعد على رخص الأحذية وعندئذ يلتقى الانجليز الفارق فى الكتب والغذاء الصحى وتحسين علاقاتهم بالشعوب الأخرى .. فعن طريق أشياء يمكن تحسين علاقات انسانية .

والفيلسوف الوجودى **مارتن بوبر** عندما قسم العلاقات الانسانية بين الناس والأشياء جعلها على هذا النمو : علاقة أنا ـ أنت وعلاقة أنا ـ هو ، أما علاقة أنا ـ أنت فهى العلاقات بين الناس : الصداقة والحب والخوف .. أما علاقة أنا ـ هو فهى علاقة الناس بالأشياء .. وهو يرى أن العلاقات الانسانية يمكن تحويلها الى علاقة انسان بشىء ، فاذا اتخذت انسانا وسيلة أو مطية فقد حولته الى شىء ، فالذى يحب امرأة لمالها فقد حولها الى شىء .. ويرى بوبر أن مأساة الانسان فى العصر الحديث أنه قد حول كل ما هو انسانى الى شىء مجرد من الانسانية وذلك بأن حول كل مايربطه بالآخرين الى جسور وأبواب ونوافذ .. وهذا هو التعريف الحقيقى للانسان عند الوجوديين وهو أن الانسان هو الحيوان الوحيد القادر على صناعة أدوات حياته ، ومعنى ذلك أن الانسان قد رد كل ماحوله الى عناصر أولية ، الى أشياء .. فاذا أصاب الانسان حزن أو يأس لأنه بانسانيته قد قضى على الانسانية فهو لا يزال رومانسيا ، أما مدرسة الرواية الجديدة فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية وسلمت بها بدلا من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفا من مأساة انسان العصر .

ان كتاب الرواية الجديد يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهى الرواية فى أيديهم لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف فهى تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو .. وهذا معناه أن المؤلف ليس متأكدا تماما أى أنه لاينظر الى العالم بصورة يقينية ، فاليقين ليس من طابع العصر ولا انسان العصر ، ولم يعد من الضرورى أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعى .. فنحن لا نعرف ماهى ملامح بطل قصة « **الغثيان** » لسارتر ولا صفات بطل قصة « **الغريب** » لكامى . ولماكس فريش روايتان واحدة عنوانها « **لست أنا** » والثانية عنوانها « **ليكن اسمى فلانا** » ، والروايتان تعالجان مشكلة حقيقة الانسان وصفاته وحقيقة التاريخ الانسانى .. فتؤكدان أنه لاتوجد طبيعة انسانية ثابتة وأن الانسان متغير حسب

منجزاته وآماله .. وهذا يبين أن المؤلف لايمكن أن يعرف شيئا مؤكدا عن أبطاله لأنه لا يعرف شيئا مؤكدا عن نفسه .. ان فى فيلم **«العام الماضى فى مارينباد»** بطل وبطلة ، اذا صح أنهما بطلان ، لا يعرف أحدهما الآخر وانما يخيل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لانعرف من هما بالتحديد ولكنا مسلمون بأننا أمام شخصيات ليس من الضرورى أن تكون مكتملة أو محددة . وليس فى الفيلم « **حدوتة** » أى حدث يقع ثم يتطور ويتعقد وأخيرا ينحل .. لأن هذا الاطار غير واقعى فلا يوجد فى الواقع مقدمات وعقد وحلول وبهذا الترتيب المنطقى وانما هى طبيعة العقل الانسانى الذى يمشى على قواعد فيفرضها على الواقع ، ان العقل الانسانى كالعنكبوت يفرز قيوده وقواعده ويجعل هذه القيود والقواعد معطيات تمشى عليها الحياة اليومية . ومجرد التشكيك فى هذه القوالب يجعلنا نتشكك مرة أخرى فى كل ماهو ثابت ويقينى فى التاريخ لأن التاريخ قد كتب بصورة منطقية أى أن العقل فرض عليه قواعده التى لا وجود لها فى الواقع فأدخلها فى مجال الخيال المريح وأبعدها عن الواقع ، فهى صور منطقية ولكنها واقعية .

بعد هذا لا أستبعد أننا نفيد من تجارب الآخرين ولا أستبعد أننا نتأثر بهم حسب معطياتنا .. وقد رأينا **توفيق الحكيم** يجرب قلمه فى مسرح اللا معقول بيا طالع الشجرة وهى المسرحية الوحيدة التى لها دلالة وكل ماعدا ذلك من أعماله ليس الا تفسيرا وتكرارا لتمرده على وحدة الزمان والمكان من أجل القضاء على وحدة المسرح .. ومحاولة « **المسرواية** » ليست **جديدة** فالذى يقرأ « **طبول من الصفيح** » التى كتبها **جنتر جراس** يجد أن فصولا بأكملها ذات شكل مسرحى ومئات الصفحات لها شكل روائى .

لا مانع اذن من اختيار الاطارات التى تعجبنا مادام المضمون مفهوما ، فالفن ليس مضمونا ولكنه فى الدرجة الأولى شكلا . لا أستبعد والأمر كذلك أن تنتقل هذه المحاولة الى أدبنا . ان كل مدارس الأدب مرحلية ، فكل مدرسة تعبر عن واقع وكل واقع متغير ومعنى ذلك أن المدارس لابد وأن تتغير .. وكما اختفت الرومانسية والواقعية والطبيعية والسوريالية سوف تختفى « **الرواية الجديدة** » الا اذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الانسانى المعاصر .

أنيس منصور

جلال العشرى



لعل أهم ما يميز الفكر الغربى بعامة والفكر الفرنسى بنوع خاص ، هو أنه فكر ينطوى فى صميمه على « **قوة السلب** » ان صح هذا التعبير ، أعنى أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول « **لا** » فى الوقت المناسب بحيث يكون لقولة « **لا** » هذه من القوة ما لا تجده فى ألف قولة « **نعم** » وأمامك الفكر الفرنسى من أيام «**بسكال**» مارا «**بديكارت**» و «**فولتير**» و«**برجسون**» حتى نصل به الى **سارتر** سيد الرافضين . فكل مرحلة برفضها للمرحلة التى قبلها انما تساعد على تنمية الفكر عموما واستثماره فى الكشف عن الجديد ، ومايترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير .. تحرير من قيود القديم وتنوير فى ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى .

على أنه اذ كان الفكر هو صانع الأدب والفن على اعتبار أن كل عمل فنى أو أدبى لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلع عليه ما له من معنى ، فان ما قلناه عن الفكر يقال مثله على الأدب والفن ، وعلى « **الرواية الجديدة** » باعتبارها شكلا جديدا من أشكال النثر . فالرواية الجديدة كما نجدها عند كل من **روب - جرييه** و **روبير بانجيه** و **ميشيل بوتور** و **ناتالى ساروت** ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، انما هى فى صحيحها استجابة أدبية واعية للوضع الراهن الذى يمر به انسان الحضارة الغربية ، وضع القهر والحصر والاحساس باللاجدوى ، فانسان هذه الحضارة غريب ضائع فقد ايمانه بكل شىء وعبثا يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شىء من حوله عقيم ، وكل شىء من حوله قمىء وزرى . انه انسان فى حالة انفصام لا أقول انفصاما نفسيا ولا انفصاما ذهنيا وانما هو انفصام حضارى ، فهو يضحك بلا فرح ويبكى بلا حزن ويتألم بلا وجع واذا تكلم لم يقل شيئا .. وهو يعلم فى الوقت نفسه أن علاجه ليس فى يد الطبيب ولا الحكيم ولا الواعظ وانما هو فى يد الأديب أو الفنان .. فهو « **حالة** » هذه « **الحالة** » لا ينبغى أن توضع موضع « **تفكير** » ولكن يجب أن توضع موضع « **تعبير** » ومن هنا كانت الاستجابات الأدبية والفنية لهذه « **الحالة** » الحضارية .. الموسيقى الالكترونية ، الفن السوريالى ، أغانى الخنافس ، مسرح العبث أو اللا معقول وأخيرا الموجة الجديدة فى السينما ، والرواية الجديدة فى الأدب .

وتفسير ذلك **حضاريا** ، لا **فلسفيا** ولا **سيكولوجيا** ، أن انسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن الى واقع لم يجد بدا من احالة الواقع الى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته الى موضوع ، اضطر آسفا أو غير آسف أن ينبذ المنطق والنظام والمعقولية ليلتقى بالأشياء لقاء حيا مباشرا وكأنه يستنشق صباح الخلق الأول بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن اذا كان « **التعبير** » هو البديل الحضارى « **للتفكير** » فعلى أى نحو وبأى شكل يجىء هذا التعبير ؟

هذا هو السؤال الذى كانت «**الرواية الجديدة** فى الأدب ، مثل غيرها من الفنون « **الجديدة** » هى الاجابة المباشرة عليه ! فالرواية الجديدة بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى التى حاولت أن تعبر عن أزمة الانسان الغربى فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيرا عن هذه الأزمة لأنها كانت أكثرها اتساقا مع المضمون وأشدها تجانسا مع أزمة هذا الانسان. فالرواية القديمة سواء عند بروست وجويس وفرجينيا وولف ممن كتبوا **قصة تيار الوعى** ، أو عند أراجون وبريتون وبول ايلوار ممن كتبوا **شعر اللا وعى** ، أو عند كافكا وكامى وسارتر ممن كتبوا **الرواية الوجودية** ، هؤلاء جميعا حاولوا أن يعبروا عن أزمة الانسان الجديد ، عن تفككه وتصدعه ، وقهره وانحصاره ، وفقدانه اليقين فى كل شىء ، وانتظاره لشىء لن يقع أبدا. ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوها فى قالب الأدب التقليدى فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثورون على هذا الشكل القديم ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس فى التعبير مع ما يشعرون به وبذلك يعبرون عن الاحساس الجديد بطريقة أخرى جديدة فيكونون صادقين وحقيقين فى وقت واحد .

وهكذا نجد أن « **الرواية الجديدة** » تتلخص فى أنها ثورة .. ثورة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية السيكولوجية أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعدت المضمون لتتناول الشكل أيضا فكانت ثورة فى الشكل والمضمون جميعا .

ومن هنا كان اتفاق كتاب « **الرواية الجديدة** » على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة تعبر عن أزمة الانسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الانسان بما هو غير انسانى ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة . وهذا مانجده بشكل صارخ فى روايات «**شخص ما**» لروبير بانجيه ، و « **الأساتيك** » لروب - جرييه ، و « **الدوائر** » لناتالى ساروت . فكتاب هذه الروايات الثلاث خلقوا أجواء غريبة وغير مألوفة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الاطلاق . فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم لأنه لا تحت ولا فوق هناك ، والزمن تلاشى لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت الى اشارة والحركة الى صمت .

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية الى الغاية أو الأسلوب الموصل الى الهدف ، أعنى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعا من قبيل «**التكنيك**» لأن الوسائل نفسها تحولت الى غايات والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف . فالكلمة قد تقصد لذاتها .. لما فيها من موسيقى أو رشاقة أو رنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه اذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

وهكذا نرى أن خلق هذه الأساليب الجديدة فى « **التعبير** » الخالية من طابع « **التفكير** » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولية انما هو مقصود فى ذاته لكى يؤدى فى النهاية الى خلق عمل فنى متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدى الى متعة فنية هى الأخرى من نوع جديد !

ولا يفهم من هذا أن « **الرواية الجديدة** » ، اذ تنبذ الشكل التقليدى القديم تنبذ معه المضامين الانسانية التى كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادىء وأخلاق، فكتاب الرواية الجديدة فى تأثرهم بالمنهج **الفنومنولوجى** الذى وضعه **هوسرل** ، منهج الوصف البحت للظاهرة ، وفى نبذهم فى الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف سيكولوجى أو ثيولوجى أو وجودى للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، انما يشيدون عالما جديدا وان كانت لبناته هى هى لبنات العالم القديم ، فالجديد هنا هو فى وضع هذه اللبنات وفى اقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التى قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت !

وعلى ذلك فالقيم والمبادىء والأخلاق كلها موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد .. بشكل خفى أو غير مرئى لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماما عن اصدار الأحكام !

وقد يخيل للقارىء أنه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله .. أن يحل هذه الألغاز أو يفسر هذه الأحاجى أو أن يعيش لحظة واحدة فى صفحة من صفحات الرواية الجديدة، ولكن توهمه سرعان مايتبدد عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة هو من يجعله يألف هذه العوالم الجديدة ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان . لأن براعته لا تتمثل فى مقدرته على الافهام أو الاقناع بل فى قدرته على اثارة الادراك ، ومن هنا اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسى لدى القارىء .. على مافى الكلمة من موسيقى ، ومافى العبارة من ايقاع ، ومافى الصورة من ايماء ، بل وعلى مافى الصفحة من تشكيل .. ومن هنا كانت العلاقة بين كتابة الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند **روب - جرييه** ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند **روبير بانجيه** ، ومن هنا أيضا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال الى لغتنا العربية بل الى أية لغة أخرى غير لغاتها الأصلية .

المهم أن هذه كلها معايير نقدية فى أيدى الناقد والقارىء على السواء ، بعكس مايظن البعض من أن الرواية الجديدة شىء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالى لا يمكن تمييز الجيد فيه من الردىء ، وبالتالى أيضا يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة !

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة من انتشارها فى هذا المدى القصير وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما بل وللجوائز العالمية الجديرة بالاعتبار .

ان الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة أعقد وأعمق وأثرى بالمشاعر الجديدة من الروايات التى يمدها الاطار التقليدى ، ذلك الاطار الذى انحصر فيه **بلزاك وفلوبير وبروست وسيلين** وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فان الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لخلق أشكال مغايرة تعبر عن أحاسيسهم المغايرة ، تلك الأحاسيس الجديدة التى عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها الأشكال الجديدة .. غير أن جديد النصف الثانى من القرن العشرين هو الذى سيلقى به كتاب المستقبل جانبا ليسمحوا لاحساساتهم الجديدة ورؤاهم الجديدة أن تخرج الى الوجود خلال الأشكال الجديدة .

ان الرواية تجدد نفسها ، وهى تبحث بالحاح واحتياج حقيقيين عن « **التقاليد** » الجديدة .. فلا تقفوا فى طريقها ودعوها تخرج الى الوجود .. لتحيا وتعيش .

والسؤال الآن هو هذا .. هل نستورد « **الرواية الجديدة** » شتلة خضراء نزرعها فى أرض الواقع العربى ليحذو حذوها كتابنا المعاصرون !

فى رأيى أن « **الرواية الجديدة** نبات أجنبى خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتا أخضر لزراعته فى واقعنا العربى المغاير ، انما هو « **تهجين** » لا ينفع وقد يضر ، وانما الذى ينفع هو استيرادها « **ثمارا** » ناضجة .. نتذوقها ونهضمها لا على سبيل الاستهلاك وانفاق العملة الصعبة ، ولكن على سبيل التمثل والاستيعاب والافادة منها فى التعبير عن ذواتنا الاصيلة برواياتنا الخاصة دون أن نتعزل فى الوقت نفسه عن التيارات الابداعية فى العالم كله .

جلال العشرى

رشاد رشدى



الرواية الجديدة هى محاولة أخرى للخروج من القيود الشكلية القديمة سبقتها محاولات مستمرة فى الشعر والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية .

هذه المحاولات جميعها تدور حول التكنيك مع التركيز على الاسلوب الانطباعى الذاتى الذى بدأه **جويس** و **بروست** و **سارتر** .

والرواية الجديدة تقترب اقترابا شديدا من المسرح الذى أفادت منه فى التخلص من أسلوب السرد والانتقال الى الأسلوب التعبيرى للكشف عن اللحظات اللا شعورية . هذا الأسلوب الجديد ليس نتيجة لظروف اجتماعية خاصة ولكنه نتيجة لرؤى فنية أدركت أن الحياة لم يعد يغلب عليها المنطق ولم تعد تتصف بالمعقولية كما كان يحدث فى القرن التاسع عشر وماقبله .

لقد تغيرت رؤية الانسان للكون وأصبح ينظر اليه نظرة كلية شاملة بعيدة عن « **التجزىء** » ، بعيدة عن « **التمنطق** » ، وبعيدة أيضا عن « **التعقل** » . فالحلم والجنون والهدوء والاضطراب والطيبة والشر والنجاح والفشل .. كلها أشياء موجودة وكلها صفات يتصف بها كل انسان ولا ينفرد بواحدة دون الأخرى .

والفنانون الجدد يلقون الضوء على الحقيقة الكلية وليس كما فعل ديكنز عندما كان يختار جانبا واحدا من الشخصية .

والاختلاف بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة هو فى الواقع اختلاف فنى وليس اختلافا اجتماعيا .. فالعصر الحديث يتميز بانه أصبح لا يؤمن بالتطور (**نظرية دارون**) بعكس القرن التاسع عشر الذى كان غارقا فيه .. فقد جاء **فرويد** بتحليله النفسى وجاء **اينشتين** بنظرية النسبية ليصبا كل اهتمامهما على الانسان الفرد وعلى الكون الذى انعدم فيه المنطق والعقل وتحكمه .. وها هو **يونسكو** يؤكد أن العلم أثبت امكان وجود قيام فرصة الصدفة وتكرارها بلا قوانين ولا نظم . كما أثبت أن ١ + ١ ليسا بالضرورة يساويان ٢ .

ومن هنا أصبح التجريد وراء كل الفنون الحديثة ، ففى الموسيقى نجد ان سيمفونيات **سترافنسكى** تبدو لاول وهلة « **دربكة صوتية** » بينما هى فى الحقيقة تحمل رؤى رهيبة تعبر عن العصر الحديث ومآسيه .

والفنون الحديثة عموما هى فنون ايحائية أكثر منها فنون تقريرية .. ومتلقى الفنون الحديثة يواجه صعوبات لم يلتق بها متلقى الفنون القديمة ، وذلك أن على الأول أن يكون متحصنا بتربية ذوقية وفنية عالية ومتمتعا بحس مرهف سليم ومدربا تدريبا ثقافيا مرتفعا بينما المتلقى الغير مشبع لايمكنه أن يستقبل اشعاعات العمل الفنى الحديث .

والنقد فى هذا كله يلعب دورا خطيرا لا أعتقد أنه يقوم به حتى الآن .

أما أن يجرب كتابنا الكتابة بالطريقة الجديدة فامر قد حدث بالفعل منذ رواية « **اللص والكلاب** » لنجيب محفوظ وحتى « **ثرثرة فوق النيل** » لنجيب محفوظ أيضا ، وأيضا « **ثقوب فى الثوب الأسود** » لاحسان عبد القدوس . فهى روايات تسير فى خط « **الرواية الجديدة** » بل وتنبع منه .. ويخطىء من يقول ان « **الرواية الجديدة** » أو الفنون الحديثة عامة هى نتاج مناخ حضارى معين أو ظروف اجتماعية خاصة .. فالفنان . فى كل مكان وزمان تنبع رؤيته من خلال العالم كله وليس من داخل عالمه المتفرد .

وجاهل من يقول ان « **الرواية الجديدة** » أو الفنون الحديثة عامة غير مفهومة .. ففهمها متوقف على مدى ثقافة الانسان وتكوينه .

د. رشاد رشدى

سعد الدين وهبه



لم أطلع على أعمال كثيرة لكبار كتاب « **الرواية الجديدة** » فى فرنسا ، ولكنى أعتقد أن الرواية الجديدة لم تستقر بعد حتى داخل فرنسا نفسها .. فهى لازالت تسمية تضم محاولات فردية لا أستطيع أن أحمل الادب الفرنسى نتائجها ..

وعلى هذا يمكن مناقشة كل عمل بالنسبة لكاتبه دون ربط هذه الأعمال جميعا باتجاه واحد .

أما اذا نظرنا الى «**الرواية الجديدة**» من الخارج على أنها اتجاه ، فهو اتجاه عام بالنسبة لأوجه الفنون المختلفة : المسرح والرواية والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى .. ووجه الغرابة، فى حالة الرواية الجديدة ، هو تأخرها عن هذه الفنون جميعا ، فالمفروض أن الرواية هى أسرع الوسائط عكسا لاتجاه الكاتب .. فالمسرح ، مثلا ، يحتاج الى مخرج وممثلين وكذلك السينما ، أما الرواية فهى كاللحن الذى يعزفه صاحبه .. هذه الظاهرة ، ظاهرة تأخر الرواية تؤكد أننى لا أستطيع القول بانها أصبحت مدرسة أو اتجاها يمكن مناقشته على أسس علمية وفكرية !

واذا نظرنا الى « **الرواية الجديدة** » من وجهة نظرنا ككتاب نعيش نفس العصر فاننا لا نستطيع أن ننزع أعمالها عن بيئتها ومجتمعها ، فكتابها يصدرون عن مكونات حضارية وثقافية ويعيشون فى صراعات لا نحس بها لأنها بعيدة عنا كل البعد .. وعلى هذا فان اتجاهاتنا ، حتى الجديدة والمتطورة ، لا يمكن أن تسير فى ركب اتجاهاتهم .. فالأعمال الفنية لا تولد « **لقيطة** » ولكنها بنت المجتمع وظروف هذا المجتمع .

واذا تأثرنا باتجاهاتهم ، والمثال هنا هو الرواية الجديدة ، فان تأثرنا عادة مايكون تأثرا بالشكل دون المضمون .. فلكى يكون عملنا صادقا لابد وأن يكون مضمونه مصريا أو عربيا . ان التأثر بطريقة تشيكوف أو بريخت أو غيرهما ، فى المسرح ، لا تعنى أكثر من التأثر الشكلى الذى من حق أى كاتب فى أى مكان أن ينهل منه .. هذا التأثر شبيه بالعزف على آلة عزف عليها عازف آخر من قبل ولكن اللحن فى الحالتين مختلف وخاص .

على أنى أحب أن أقول ان أعمال كتابنا الأخيرة لا تدخل فى نطاق التأثر، وهو عمل مشروع ، لأنها لا تعدو أن تكون تقليدا مباشرا .. وأحب أن أقول أيضا انها كانت « **موجة تقليد** » وانتهت أو سوف تنتهى قريبا .

أما الموجة الحقيقية ، موجة « **الرواية الجديدة** » فى فرنسا ، فانى كقارىء أتلقى أعمالها بسعادة كبيرة .. كبيرة جدا .. وباحساس غريب بالتعاطف !

سعد الدين وهبه

عبد الفتاح الديدى



يمثل النقد المعنوى فى الغرب ثلاثة نقاد مشهورين هم : **ميشيل بيتور وجورج بوليه وبيير ريشار** . ويطلق على الأدب المعنوى فى اللغة الفرنسية اسم « **الأدب التسيماتك** » نسبة الى تيم الفرنسية وتيما اليونانية بمعنى الموضوع أو المضمون أو المادة المعنوية أو الفكرة المعروضة .

وقد لعب هذا الاتجاه دورا كبيرا فى تأييد الرواية الجديدة . وشاركت أنا شخصيا فى هذا الاتجاه منذ سنة ١٩٤٩ بسلسلة مقالات فى مجلة « **الثقافة** » القديمة فى فترة اشراف **الدكتور زكى نجيب محمود** عن المعنى الأدبى وعن الأدب معناه ومبناه وعن أبعاد الشعر .. ولكن ظهور هذا الاتجاه تحقق فى فرنسا بصورة قوية ابتداء من سنة ١٩٥٢ وصار يمثله أول الأمر « **أدباء النظرة** » الذين أطلق عليهم بعد ذلك اسم « **الرواية الجديدة** » ، وصار اسم **ميشيل بيتور** من أبرزهم الى جانب **ناتالى ساروت والآن روب جرييه وكلود سيمون وكلود موررياك** . ومما يذكر أن **ميشيل بيتور** من مواليد سنة ١٩٢٦ بفرنسا وقام بتدريس اللغة الفرنسية بمصر لطلبة مدرسة المنيا الثانوية طيلة سنة ١٩٥٠ - ١٩٥١ وأعطى تفسيرا للفن المصرى القديم على أساس من نظرية فى المكان (**عبقرية المكان - باريس سنة ١٩٥٨**) وترجم عن الانجليزية كتاب جورفيتش عن « **مجال الوعى** » .

ولما كان المؤيدون لهذا الاتجاه قد اعتمدوا اعتمادا قويا على فكرة الخيال واستمدوا المعانى من منطقية خيال متعدد الأوجه والنوافذ فقد ظن الكثيرون أنهم يمثلون اتجاها نفسيا أو أنهم يقيمون أعمالهم على اللاشعور، واعتقد بعض الباحثين أن الاتجاه المعنوى الجديد فى الرواية ينطوى تحت ألوية المعارف والعلوم التى يهتم بمقدماتها **كعلم النفس وعلم الاجتماع أو علم الجمال** . والحقيقة هى أن هذا الاتجاه يستفيد من كل علم دون أن يخضع الا لشىء واحد وهو موازين الأدب الخالص أو نظرية المقاييس الأدبية البحتة . أى أن الأدب المعنوى يتجاوز باستمرار كل المعارف والعلوم من أجل تحقيق الأدب فى حد ذاته أو تحقيق الأسس الأدبية للأدب .

ذلك أن الأدب المعنوى يقرر استغلال

العمل الفنى عن أى مؤثرات نفسية أو اجتماعية بحكم خضوع هذا العمل الفنى لمقاييسه هو الخاصة به • ولايعرف الأدب المعنوى قضية الفن للفن أو الفن للمجتمع لأنه لا يكتشف مقدما بل يكتشف مؤخرا • وتستطيع الرواية التقليدية أن تشيع بين سطورها مفهوما كاملا سلفا أو أن تقوم بتفسير موضوع متقن مدروس ، وكان استندال يعنى ازاحة الستار عن تفسير أعطاه مقدما لشخصية **جوليان سوريل** عندما ألف « **الأحمر والأسود** » ، وكذلك الأمر فى **مدام بوفارى** من تاليف **فلوبير** حين استطاع أن يبرز فى هذه الرواية مفهومه الخاص عن شخصية (**اما**) ، اى أن الرواية التقليدية شىء معد سلفا على صورة تفسير •

أما الرواية الجديدة فلا تقبل أى تفسير سابق • انما تتحقق الرواية الجديدة باستكشاف دلالاتها المعبرة • فالرواية الجديدة حقيقة لم تفك رموزها بعد • وأى تفسير نفسى للدلالات هو تفسير خاطىء لأن العمل نفسه يحتوى على عناصره ومقوماته ويخضع لمقاييسه فى حد ذاته بقدر الأصالة التى يحملها، كذلك لا يسهل العثور عادة على تفسير جاهز أو على دراسة مستوفاة فى الرواية الجديدة • ولكنها تستحيل شيئا فشيئا الى موضوع للفهم والمعرفة • اذ تعتمد الرواية الجديدة برغم استنادها فى فنها الى حركية الخيال والى تعددية أوجه الابداع الفنى فيها (**أنظر رواية « قصة عجيبة » سنة ١٩٦١ ص ٢٦٥ لميشيل بيتور**) على ذهنية شديدة وعلى التجاوب مع حساسية العصر فى نظرية الأدب ولا تتنكر لايحاءات الواقعية المعاصرة •

ولا شك فى أن **بيتور** هو أوضح نموذج للنقد المعنوى وللرواية الجديدة على السواء • ومن المؤكد أن الرواية الجديدة قد انطلقت مع **جيد** فى روايته « **المزيفون** » سنة ١٩٢٥ ومع **لوى فرديناند سيلين** سنة ١٩٣٢ فى روايته « **رحلة فى آخر الليل** » ، وجاء **بيتور** فكان النموذج الواضح المحدد الأقرب الى الكمال •

بل واستطاع بيتور أن يستفيد من تجربة **بروست** وأن يتغذى من رافدى الوجودية والظاهرية • وعندما أظهر روايته « **التبديل** » سنة ١٩٥٧ أحدث تأثيرا قويا على الأجواء الأدبية بحيث ظهر له مقلدون وتلاميذ ومشايعون •

وليت المجال كان كافيا هنا لتحليل هذه الرواية « **التبديل** » • واكتفى بأن أشير الى أنها رواية بطلها رجل اسمه **ليون ويلمون** وتجرى وقائعها أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة فى قطار باريس – روما • وتدور أحداث الرواية خلال ذكريات وحوار مستمر يعقده **ليون ويلمون** بينه وبين نفسه مخاطبا روحه فى صيغة « **أنتم** » ، فقد أقفل دونه الباب فى مقصورة القطار كما يقفل على المرء وعيه وضميره وفكره • وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة •

ويدور بخلده حينذاك أن يطلق زوجته من أجل الاقتران بعشيقته فى روما • انه يتردد على روما بحكم عمله فى الدرجة الأولى أحيانا وأحيانا أخرى فى الدرجة الثالثة كما هو الحال الآن بحكم شوقه الى عشيقته **سيسيل** الموظفة بسفارة فرنسا فى روما ، وكان هو مديرا لمكتب للآلات الكاتبة فى باريس• وكثيرا ما حرضها على أن تترك عملها فى روما لتأتى الى باريس ويتزوجها • وتبين أن حبه لها انما هو تكرار لتجربة حبه **لهزييت** زوجته الحالية وأم أولاده حين قضى معها شهر العسل فى روما • فكأنه يتحسس مواضع التجربة الأولى ويستعذب موضوعها فى شخص سيسيل التى يعيش معها طليقا فى أجواء روما •

والخطأ كل الخطأ فى تصور هذه الأحداث كأنها أدب ذاتى أو تفسير نفسى • اذ لا يوجد شىء ينتمى الى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتى المحض على الوقائع • وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع الى الوجود فى صورة ظاهرة معروفة بغير أدنى تعقيد نفسى •

عبد الفتاح الديدى

عبد القادر القط



فى رأيى أن الرواية الجديدة ، شأنها شأن مسرح اللا معقول ، بدعة قوامها الرغبة فى التجديد وحده دون الاهتمام بأى شىء آخر •• هذه البدع ، التى كثرت فى الربع قرن الأخير ، تتحول الى عدوى تنتقل بين شباب الجيل الواحد الذى يعيش فى ظروف مناخية واحدة ثم بين الذين يعيشون فى ظروف حضارية واحدة •

وهكذا نجد أن معظم الاتجاهات الأدبية والفنية الحديثة قد سرت بالفعل بين جميع الأدباء والفنانين فى جميع أنحاء العالم ، ولكن هذه الموجات العارمة قد تصلح فى بيئة بعينها غالبا ما تكون هى البيئة التى هبت فيها الرياح والعواصف المسببة فى فورة هذه الموجات ، بينما لاتصلح فى بيئة أخرى، لذلك نجد أن عنصر الصدق على الأقل، قد توافر فى أعمال أدباء وفنانى البيئة الأصلية أكثر مما يتوافر فى أعمال أدباء وفنانى البيئات المقلدة •

على أن الصدق وحده ليس المقياس الحقيقى للفن ، فالطفل حين يلهو ويعبث يأتى بأشياء يمكن ادخالها فى نطاق الفن لأنها صادقة ، هذا اذا كان الصدق هو الفن ، وان كان الصدق هو حقا أساس الفن •

وفى رأينا أن كل الاتجاهات الحديثة سواء فى الفنون التشكيلية أو فى المسرح أو فى الرواية •• هى شىء من لهو وعبث الأطفال أو هى « **تسالى** » يمارسها أناس لا يجدون عملا جادا

يقومون به أو هى « **لفتات** » يجذب بها الفاشلون أنظار الجماهير والنقاد الذين لا يلتفتون اليهم ٠

ولا أعتقد أن هذه الموجات يمكن أن تنتقل الينا انتقالا حقيقيا ، لأن مبدعيها أناس عانوا مرارة الحروب وخرجوا منها بهذه المفاهيم وتلك الرؤى ، بينما نتصف نحن بالهدوء والسكينة والبساطة، ولم نمر بمثل ظروفهم ، فكيف اذن نعبر عما لا نحس به !

د٠ عبد القادر القط

لويس عوض



ان الرواية الجديدة لا تتجاوز أن تكون رد فعل عنيف ضد الرواية السيكولوجية كما كانت الرواية السيكولوجية رد فعل عنيف ضد الرواية التقليدية القائمة على السياق التاريخى للأحداث والتى يمكن أن نسميها « **الرواية التاريخية** » بالمعنى الفلسفى٠

وربما كانت كلمة الرواية فى اللغات الأوروبية خير مفتاح لنا الى طبيعة الرواية التقليدية ، فلكلمة التاريخ History وكلمة الرواية Story وكلمة أسطورة بالعربية كلها كلمات تنتمى الى عائلة لغوية واحدة وهى الأساس فى كلمة Historia اللاتينية وهى كلمة شمل مضمونها كل المعانى من الخرافة الى التاريخ بالمعنى العلمى ٠ فان كانت الفكرة والتسلسل الزمنى والمنطقى للأحداث على نطاق الأفراد كانت رواية وان كانت على نطاق الدول والشعوب كانت تاريخا ٠ فالتسلسل الزمنى للأحداث هو الأساس فى فكرة القدماء عن الرواية وقد ظل هذا هو طابع الرواية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، أى حتى ظهور علم النفس بالمعنى الحديث لا بمعنى السحر والكهانة ٠

ومن الظواهر الغريبة فى تاريخ الانسانية أن علم الفلك أسبق من علم النفس ، ومعنى هذا أن الانسان بدأ يكتشف الكون الأكبر قبل أن يكتشف نفسه ٠

ومن فكرة التسلسل نحو غاية منطقية ظهرت فكرة البناء الروائى الفنى كما ظهرت فكرة البناء الدرامى من احساس الانسان بنقائص الحياة أو الحوار والصراع بين الانسان والانسان وبين النفس والنفس ٠٠ وقد ظل هذا الطابع هو السائد الى أن جاء **فرويد** أو الثورة على العقل والعلم والمنطق فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ٠

اهتم الفنان بالبحث داخل نفسه بعد أن كان يبحث خارجها ، أى أنه انتقل من الموضوعية الى الذاتية فى فهم الكون ، تجلت هذه الثورة فى روايات **بروست وجويس وفرجينيا وولف** ٠ ويكفى أن نذكر أن جيمس جويس كتب « **أوليس** » من مليون كلمة ليصور ما يجرى فى قلوب وعقول ثلاث أو أربع شخصيات خلال ٢٤ ساعة ٠

ومن هنا نشأت مدرسة تيار الوعى (**بروست ، جويس**) وتيار اللا وعى أو السيريالية (**بريتون**) ٠ وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الرواية الجديد كرد فعل قوى لها لتقول للناس ليس المهم هو استقبال الناس للعالم الخارجى ولكن العالم الخارجى هو المهم ، والانسان فيه مجرد اكسسوار لا يختلف عن المائدة والسيارة ٠

وهذا الاتجاه وكل الاتجاهات الجديدة جاءت نتيجة لتعقد الحضارة الصناعية الأوروبية ، ومن المؤكد أن مشكلات هذه الحضارة لا توجد عندنا وبالتالى لا تصلح مادة لأدابنا وفنوننا ٠

د٠ لويس عوض

نجيب محفوظ



قرأت الرواية الجديدة ولم أخرج بمفهوم معين ولا بمتعة فنية من أى نوع • صحيح لم أقرأ لكل كتاب هذا الاتجاه ولكنى قرأت لقطبيه اللذان يمثلان مدرستى هذه الموجة وهما **روب-جرييه ، وناتالى ساروت**• فالأول يلح على وصف الأشياء بقدر ما تلح الأخرى على وصف الحالات النفسية • وكتاب كل منهما فى حدود الجملة واضح ولكن الكل فيه غير مبرر ولا مفهوم • وهما معا لم يضيفا الى شيئا بل أضاعا على وقتا كنت فى حاجة اليه ، زد على ذلك شعورى بالاجهاد أثناء « **عملية** » القراءة التى أثارت فى نفسى الضجر عند الانتهاء منها • وتساءلت ماذا أرادا أن يقولا ؟ ولماذا ؟ وما ذنبى أنا فى أن أعانى مما قالاه طالما أنه لا يضيف الى شيئا ولا يمتعنى بشىء ولا يحرك عندى أداة استقبال الكلمة وهى الذهن الذى لا يتقبل الكلمة الا اذا كان لها معنى ، فهو ليس كالعين، اداة استقبال الفنون التشكيلية ، وليس كالأذن ، اداة استقبال الموسيقى ، اذ أن هذين الأداتين الأخيرتين قد يكفيهما الامتاع الحسى دون تطلب لمعنى واضح أو مفهوم محدد •

لذلك أرحب بالتطور الذى حدث فى هذين النوعين من الفكر بل أرتاح اليه فى شتى مذاهبه من الانطباعية والتكعيبية والتأثيرية الى التجريدية والسوريالية فى الفنون التشكيلية ومن الكلاسيكية الى الألكترونية فى الموسيقى ، وان كنت أرجو أن تكون هذه المذاهب لها ما بعدها •

كذلك أرحب بالمسرح المتطور من الرمزية والتعبيرية الى اللامعقول وأحب أن أقول ان اللا معقول مفهوم جدا وواضح جدا ومعقول جدا ، فعلى الرغم من التداخل فى الحوار والمونولوج الداخلى وعدم منطقية الأحداث وعدم ترابطها **(وكلها أدوات مأخوذة من الرواية فهى أسبق الى التطور من المسرح)** الا أن القارىء يمكنه الربط بين هذه الأشياء جميعا ويخرج فى النهاية بفكرة أراد أن يعبر عنها الكاتب •

وكتاب اللا معقول قد وفقوا فى الاهتداء الى شكل يستوعب مضامينهم بحيث لا يصلح له أى شكل آخر • فالمضمون هو الذى يبحث عن شكله • ومن الممكن جدا أن أهتدى الى موضوع لا يصلح له شكلا الا « **المقامة** » عندئذ سأكتب روايتى بطريقة « **المقامة** » دون أن أبالى بشىء •

ويجب أن نفرق بين رواية اللامعقول التى سبقت مسرح اللا معقول على يد **بيكيت** وبين اللا رواية أو الرواية الجديدة • فالأولى لها رؤى أما الثانية فمجدبة وعميقة •

وأنا على استعداد لأن أفهم وأقتنع اذا استطاع أحد ذلك لأنى لا أحمل للرواية الجديدة أى أحقاد ولا أقف ضد التيارات الجديدة ولا أغلق نفسى فى تيار بعينه ، ولكن لا أعتبره أدبا أو فنا ما لا يحتوى على قيمة فكرية ولا أعتبره أديبا أو فنانا من لا يؤمن بقيمة انسانية •

أما أن تنتقل هذه الموجة الى كتابنا فأمر يتوقف على الكاتب نفسه اذ يقتضى أولا أن تكون له الفلسفة المجهولة بالنسبة لى والتى تقف وراء **روب ـ جرييه وساروت** فى أعمالهما •

نجيب محفوظ

وحيد النقاش



« **الرواية الجديدة ؟** » من ذلك الذى يستطيع أن يصدر حكما نهائيا عليها ؟ انها ، كالمسرح الجديد ، ضرورة • نعم، بكل ما فى الضرورة من حتمية لا يمكن انكارها أو التغاضى عنها • هى الشكل الذى ابتدعه روائيو النصف الثانى من القرن العشرين للتعبير عن انسان النصف الثانى من القرن العشرين • بذورها كانت مدفونة فى أعمال كتاب نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن • لها آباء مباشرون وأجداد يبعثون اليوم •

دستوفسكى وجويس وكافكا وسارتر وكامو •

ومنذ مائة عام بالضبط وقف كاتب شاب مجهول عمره ستة وعشرون عاما فى المؤتمر العلمى بمدينة **ايكس ـ اون ـ بروفانس** بفرنسا يبسط وجهة نظره الروائية فراح يتحدث عن **داروين ولوكاش وكلود برنار** لكى يحدد حركة أدبية جديدة اسمها الطبيعية • هذا الكاتب اسمه **اميل زولا** • وأخذ يصنع

بعد ذلك خطوط لوحة أدبية عريضة عنوانها « **التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة في ظل الامبراطورية الثانية : عائلة روجون ماكار** » ، معتمدا على نظرية لوكاش فى الوراثة ، تلك النظرية التى ثبت بطلانها فيما بعد . وفى عام ١٨٩٥ كانت النزعة الطبيعية قد انهزمت فى معركة البقاء وأسلمت مكانها للرمزية . فهل يعنى ذلك أن الرواية الطبيعية قد انتهت وأن كل ما أنتجته من أعمال لا يمكن أن يقرأ اليوم ، أو هو بالأحرى أفقر من أن يعطى للقارىء المعاصر خبرة جديدة أو متعة فنية ؟ كلا . واليوم تشهد فرنسا بعثا عظيما **لاميل زولا** . حتى كتاب الرواية الجديدة أنفسهم يعيدون قراءته باهتمام . ويؤكد **ميشيل بوتور** أن فى رواياته صفات كثيرة تستعيدها « **الرواية الجديدة** » اليوم .

لم يمت زولا اذن ، ولم يتلاشى فنه تحت عين العصر الحديث التى اكتشفت فساد نظرياته ، وكذلك لم تمت الرواية القديمة ، بل انها قد تعيش أكثر مما نتوقع . والرواية الجديدة هى اضافة الى التراث الفنى للبشرية وليست بدون جذور . أقول انها اضافة مفتوحة .. **الان روب جرييه وناتالى ساروت** وسواهم لن يكتبوا مثل أسلافهم ، هذا طبيعى ، ولكن أعمالهم لن تمحوا أعمال السابقين ، لأن الفن الروائى هو التراث الخالد العريق جدا والمعاصر جدا فى نفس الوقت والذى يضيف اليه كل فنان نفسه .

الرواية العربية تنتظر كاتبها الجديد، لابد أنه سوف يقف على قمة أعمال نجيب محفوظ الأخيرة . فنجيب محفوظ يتجدد دائما ، ويلحق بالركب العالمى دون انقطاع . غير أن الرواية الجديده فى لغتنا لم تكتب بعد ـ ربما كان كاتبها مازال يتكون . وربما خطف المسرح الأبصار قليلا فى هذه المرحلة . الا أننا لابد وأن نعود الى الرواية .. حتما .

بالمناسبة .. الرواية الجديدة ليست مذهبا فنيا متكاملا . صحيح أن كاتبها الفرنسى الأول **ألان روب جرييه** جمع عدة محاضرات فى كتاب صغير أطلق عليه « **نحو رواية جديدة** » (سوف تظهر ترجمته العربية هذا الموسم) ، ويعتبره المتحمسون البيان أو المانيفستو الذى يقرءون فيه نظرية متبلورة عن الأسس الفلسفية والفنية للرواية الجديدة ،الا أننا دائما نفاجأ بأن لكل كاتب عالمه الخاص وأسلوبه الخاص وقاموسه الخاص فى التعرف على الأشياء والحياة . **الان روب جرييه** يختلف عن ناتالى ساروت ، وهى بدورها تختلف عن **مرجريت دورا** ، اذا اعتبرنا تلك الأخيرة من كاتبات الرواية الجديدة .

الناقد الدءوب يمكن أن يجد صدى خافتا ومتفرقا لتلك اللغة التعبيرية الجديدة فى أدبنا العربى الحديث ، كنت أقرأ قصصا قصيرة لكاتب عراقى اسمه **فؤاد التكرلى** ، وبعض الأعمال لجبرا **ابراهيم جبرا** ، لمحات خاطفة فى أقاصيص **يوسف ادريس** ، نقرأ اليوم كاتبا جديدا هو **أحمد هاشم الشريف** ، هل من هؤلاء ينطلق الأسلوب الجديد للعمل الروائى ؟ أعتقد . نحن بحاجة اليه بكل تأكيد .

وحيد النقاش

يوسف ادريس



ان ما يسمى بالرواية الجديدة ، وهى ليست جديدة تماما ، اتجاه نشأ فى القصة الأوربية المعاصرة بعد استنفاد أو بعد ما خيل للكتاب أنهم استنفدوا كل الوسائل التقليدية للتأثير فى القارة . ولكنى أستطيع أن أسميها ، بلغة الطب ، « **حالة** » أكثر منها اتجاه ، وهى حالة انتابت الكتاب والقراء على حد سواء .

أوربا الآن فى عنفوان النضج الصناعى والتكنيكى .. ونفس الفنان الذى كان منتهى آماله ، منذ سنين قليلة ، أن يصل الى هذا الاكتمال الصناعى أن أصبح يتبرم به ويثور عليه وعلى كل ما خلقه من عصر ومشاكل جديدة . انها حالة تعبر ، فى رأيى ، عن عدم توافق بين جيل من الفنانين وبين عصرهم . انهم يرفضوه .. ولكن طاقة الأحلام عندهم لا تستطيع أن تخلق فى الخيال مجتمعا جديدا مثلما كان يحلم مفكرو وفنانو القرن التاسع عشر بالاشتراكية كخلاص من الرأسمالية الفتية الضارية .

الاشتراكية الآن لم تعد حلما ، أصبحت حقيقة .. ويبدو أن الحلم بها كان لدى بعض الناس أروع وأوقع .

المجتمع الصناعى الأوروبى المعاصر ضاقت عنده طاقة الحلم فأصبح المتنفس الوحيد هو الرفض والتبرم واللا انتماء والهلوسة .. وهى الخطوط العامة للرواية الجديدة .

الوضع هنا مختلف ، نحن وان كنا نصنع بطريق اشتراكى الا أننا لم نفقد القدرة على الحلم وتخيل « **الجنة** » حتى ولو بتطوير الاشتراكية نفسها .. طاقة أحلامنا لم تستنفد بعد .. خيالنا فى شبابه ، لديه القدرة على الاخصاب .. نحن لم نستنفد بعد كل امكانيات الشكل التقليدى فى الرواية والقصة والمسرح ، وواقعنا أخصب من أن يضن علينا بالموضوع ، ولكننا مع هذا فى حاجة الى قراءة الرواية الجديدة والاطلاع عليها بل أجرؤ وأقول التأثر بها .

فالفنان الأوروبى حتى وهو يهلوس فنان وخالق ، وخلقه جدير بالتأمل ، واذا كانت الرواية الجديدة « **حالة** » فهى أيضا من الحالات الدائمة الحدوث للانسان العادى .. وبطلنا حتى الايجابى ممكن أن يمر بنفس لحظة الهلوسة والرفض والغضب التى يمر بها أبطال الأعمال الجديدة .

انى لا أستطيع أن أقول ان هذه الأعمال وصلت الى قمة امتيازها الا فى القليل النادر ولكننا من الممكن أن نستفيد كثيرا ، ليس فقط من الرواية الجديدة ولكن حتى من أفلام **جيمس بوند** ورواياته .. فنحن نكتب لقراء جدد يعيشون نفس العصر الذى نحياه ولابد لنا أن نخلق لهم مادة الفن من صميم ذلك العصر بكل ما يحفل به من متناقضات وعنف ولا معقول وعبث .. انما علينا أن نطوع هذا جميعه ليتحول من الغاية التى يقصد اليها الفنان الأوروبى بهذه الأعمال الى وسيلة لدينا لكى ننقل الى القارىء بأعمق ما يكون وبأحدث ما نستطيع احساسنا التقدمى المنتمى الجديد .

يوسف ادريس

وبعـــد ٠٠٠

فان هذه الموجة التى يكاد ينحسر مدها ، لا لأنها تموت ولا لأنها مجـرد « موضة » أو « تقليعة » ٠٠ ولكن لأنها استنفدت أغراضها بعد أن أعطت زبدها ٠٠ شأنها شـأن كل الموجات الأدبيـة من العقـلانية والكلاسـيكية والرومانسـيـة والواقعيـة والطبيعيـة والسيكولوجية والوجودية والسوريالية الى اللا معقول ٠٠ لا زالت بالنسـبة لمعظم كتابنا ونقادنا أرضا مجهولة فى حاجة الى **كريستوف كولومبس** آخـر على الرغم من أن حوالى ٣٠ عاما قد مضت على تلك الموجة ـ هذا اذا اعتبرنا نقطة الانطلاق رواية «**دوائر**» (١٩٣٨) لناتالى ساروت ـ أو حوالى ٢٠ عاما اذا تهاونا واعتبرنا روايات « **مورفى** » **لبيكيت** و « **صورة مجهول** » لساروت و « **الغشاش** » لكلود سيمون ، وكلها كتبت عام ١٩٤٧ ، هى البداية الحقيقية لهذا الاتجاه فى الأدب عامة وفى الرواية على وجـه الخصـوص ٠ وبعدها بدأت الموجة تزحف ٠٠ كتبت مارجريت دورا سنة ١٩٥٠ رواية « **قنطرة فى مواجهة الباسفيك** » وفى العام التـالى كتب روبير بانجيه رواية « **ما هو** » وفى سـنة ٥٢ كتب الان روب جرييـه « **الأساتيك** » وميشيل بوتور « **ممر ميلانو** » ٠٠ ثم أخـذت فى الظهور أسماء جديدة بعضها اشتهر مثل كلود مورياك ورونيـه دو أوبالديا وفيليب سولير وموريس بلانشـو ، والبعض الآخر لايزال فى منطقة الظل مثـل سيمون جاكمار وجـون دوتور وجون ريكاردو ومونيك ويتيـج ودومينيـك رولان وجون ـ لوى بورى وبرنار بانجو وريمون جون وبرتراند بوارو ـ دلبس وجون ـ أردن ماليبه ومارك سابورتا وهيلين بيسات ٠

واضـح بعـد ذلك أن « **الرواية الجديدة** » ليست سحابة أو حتى نسمة ولكنهـا أرض جديدة وخصـبة أعطت حصادا وفيرا لا تعنى ثماره الفجة لأن الناضج منه قليل ، بل هو كثير وكثيرا جـدا ٠

وواضح أيضا أن اختلاف كتاب ونقاد وقراء الجانب الأجنبى فى هذا التحقيق كان اختلافا أساسه رفض أو قبول أمر واقع ٠٠ هذا الرفض وهذا القبـول انما هو قائم على معرفة واطلاع وبحث ، وناتج عن تقارب أو تباعد هذا الواقع التاريخى مع الواقع النفسى الذى يصدر عنه كلا الطرفين المؤيد والمعارض على السواء ٠

وواضح فى النهاية أن العيب فينـا ٠٠ فى معظم كتاب ونقاد الجانب العربى الذين تكلموا فى هذا التحقيق والذين لم يتكلموا ٠٠ فعدم الدخول فى سباق غزو الفضاء لا يعيب دولة اشـتراكية ناهضة مثلنا ، تزيح أنقاض السنين وحطام المستعمرين وتبنى نفسـها من جديد ٠٠ لأن سفينة الفضـاء تكلف الكثير ولا حاجة لنا بها أما سفينة الماء فلا تكلف شيئا بينما تنقل الينا كل نتاج العالم الفكرى والفنى والأدبى الذى نحن فى مسيس الحاجة اليه ٠٠ وما علينا بعد ذلك الا أن نقرأ ونسمع ونرى ٠٠ ثم نفهم ٠٠ وما على معظم كتابنا ونقادنا الا أن يتأثروا وينفعلوا ويعبروا ٠٠ دون أن يقلدوا ٠٠

ولا نرجو ، والأمر كذلك ، أن يتصدى للرواية الجديدة هؤلاء « **المتشعبطون** » على أكتاف الاشتراكية ، التى لايعرفون عنها غير حروفها ، مثلما تصدوا من قبل لمسرح اللامعقول مدعين أنه لايناسبنا بل ويضر بنا ، لأن النغمة الوجودية التى تسـوده تتعـارض مع النغمـة الاشتراكية التى يرددونها ٠

والواقع أن مسرح اللامعقول لم يعرف عندنا الا منذ خمس سنوات فقط على الرغم من مضى حـوالى ١٥ عاما على بدايته الحقيقية والتى تتمثل ، اذا جاز لنا الحكم ، فى مسرحية بيكيت الشهيرة « **فى انتظـار جودو** » (١٩٥١) ٠ ويرجع فضل التعرف على هذا الاتجاه الدرامى الى مسرح الجيب الذى أنشـأه المخرج المثقف **سعد أردش** ٠٠ ولو لم ينشأ هذا المسرح الصغير ولو لم يكن هـذا الاتجاه الدرامى مرئيـا وليس كالرواية مقروءا ، لما عرفناه أو لتأخرت معرفتنا به على الأقل ٠

ليس غريبا اذن والوضع كذلك أن نعرف مسرح اللا معقول قبل الرواية الجديدة على الرغم من تقدم الرواية على المسرح زمنيا كما رأينا !

وأخيرا نسأل : هل حاصل ما قرأناه هو كل ما يمكن أن يقال عن الرواية الجديدة ؟

الحق أننا لم نطلب دراسة من كل متحدث وانما طلبنا رأيا ٠٠ مدركين أن مجموع هذه الآراء هو بمثابة فتح شهية للقراء ٠٠وربما لكثير من الكتاب والنقاد عندنا ٠ فاذا عدنا وسألنا : وما هى الرواية الجـديدة ؟ كانت الاجابة على هذا السؤال دراسة وافية نعد بهـا القارىء ٠

فتحي العشري

فى العـدد القادم :

مقال عن فقيد الدراسـات الفلسـفية

المرحوم الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفى

يكتبها عنه :

الدكتور أبو الوفا التفتازانى